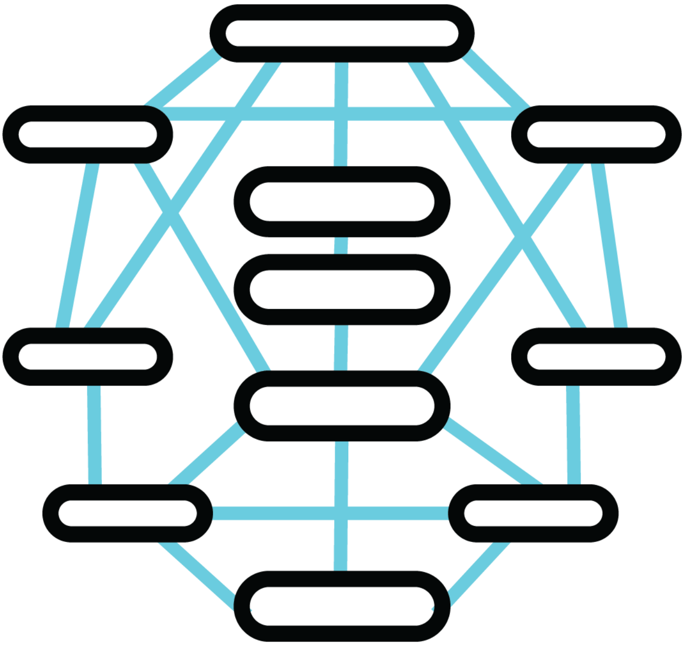
BIANCA HOLOBUȚ

TEATRUL LABORATOR – O METODĂ ȘI UN MOD DE VIAȚĂ



STUDIA ARTIS

UArtPress

Presa Universitară Clujeană

Bianca Holobuț

TEATRUL LABORATOR –
O METODĂ ȘI UN MOD DE VIAȚĂ

Redactare & DTP: Radu Toderici
Coperta: Sós Beáta

Universitatea de Arte din Târgu-Mureș
Editura UArtPress
Director: Traian Penciuc
Târgu Mureș, str. Köteles Sámuel nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Cluj-Napoca, Str. Hasdeu nr. 51,
400371, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro

STUDIA ARTIS
Seria Școlii Doctorale a Universității
de Arte din Târgu Mureș, nr. 10
ISSN: 2734-8210

ISBN 978-606-8325-62-0
ISBN 978-606-37-1977-6
(ediţie online pdf)

Bianca Holobuț

TEATRUL LABORATOR – O METODĂ ȘI UN MOD DE VIAȚĂ

UArtPress

Presa Universitară Clujeană

2023

CUPRINS

Mulțumiri speciale părinților mei!
Fără susținerea voastră,
visul meu s-ar fi ruinat!

Mulțumesc pentru încredere
și pentru zbor, Muriel Manea,
Carlo Boso, Elena Serra,
Eleonora Fuser, Gyongy Biro!

Mulțumesc celui mai bun antrenor
pentru creierul meu, Silvana Capriș –
fără tine, posibilul rămânea imposibil!

Nu în ultimul rând, mulțumesc
pentru generozitate și înțelegere
colegilor care au urcat
alături de mine pe scenă
în toată perioada în care
am elaborat studiul de față!

Introducere
MANIFEST PENTRU UN TEATRU REFORMAT AL MILENIULUI III

Ca artist ești atât cât crezi.
Aureliu Manea

În urmă cu câțiva ani, într-una dintre nenumăratele noastre discuții pe care le-am avut despre teatru, regizoarea Muriel Manea[1], care a reprezentat punctul de pornire și care a inspirat, prin maniera sa de a aborda arta teatrală, studiul de față, spunea despre omenire că aceasta se găsește acum la o răscruce de drumuri și în mod cert are nevoie de o schimbare. În acest context, ea vede teatrul ca fiind cea mai incisivă, cea mai potrivită și totodată cea mai grea formă de artă care poate să aducă schimbarea în umanitate.

Lucrând în aceeași manieră a *teatrului laborator* (evident, cu accente și nuanțe diferite aparținând fiecăruia), Muriel Manea subscrie părerii uneia dintre cele mai importante figuri ale teatrului de secol XX, Jerzy Grotowski, crezând cu tărie la rândul ei că, mai ales dacă stăm să privim spre arsenalul de mijloace de care se folosește fiecare pentru a se adresa publicului, arta teatrului nu trebuie să concureze nicidecum cu cea a cinematografiei[2].

Mai mult, ea sublinia că această incisivitate a teatrului în contextul schimbării vine din faptul că nu te mai

1. Muriel Manea, regizoare de teatru ce abordează maniera teatrului laborator. Provine dintr-o familie de artiști, fiind fiica lui Aureliu Manea, regizor român considerat vizionarul generației sale, și a Clarei Labancz, un nume important al scenografiei românești.
2. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere de Vasile Moga, București, Editura Nemira, 2014, p. 90.

protejează ecranul, ca în cazul filmului, ci simți totul pe pielea ta, aici și acum.

Militând totodată pentru ideea importanței a ceea ce înseamnă spiritul viu al teatrului, Grotowski afirma în scrierile sale despre această nuanță a vitalității că ea constă în relația vie ce se naște între spectator și actor și că aceasta nu va putea fi, în niciun caz, substituită, nici chiar de toate mijloacele tehnologice de care dispune cinematografia:

> „Există o singură valoare pe care nici cinematografia, nici televiziunea n-o vor putea răpi teatrului: legătura nemijlocită care ia naștere între ființe vii. [...] Și nimic n-ar trebui să despartă spectatorul de această erupție cotropitoare; lăsați-l să stea față-n față cu actorul; lăsați-l să-i simtă respirația în obraji și sudoarea pe corp."[3]

După Grotowski, pentru că teatrul nu avea cum să facă față unei asemenea competiții, pierzând lupta în fața cinemaului, prin prisma resurselor reduse, a mijloacelor tehnologice pe care le avea la dispoziție, el trebuie să își îndrepte atenția către instrumentul său de bază – *actorul dezgolit*[4] –, îmbrățișându-și condiția de teatru sărac, să renunțe la orice ar fi însemnat, sub orice fel de formă, mecanicizarea și tehnologizarea. El trebuie să se desprindă de tot ceea ce era artificial și să se întoarcă la esența sa, la ceea ce de fapt reprezintă bogăția în toată acea sărăcie a teatrului.

Nici Vsevolod Meyerhold nu nega importanța cinematografului, despre care spunea că e „asocierea emoționantă a principiului fotografiei cu tehnica"[5], dar era de părere că fascinația naturalismului, caracteristică finalului de secol XIX și începutului de secol XX, ar fi fost cheia succesului său și, mai departe, reclama că acesta nu mai face uz de puterea cuvântului:

---

3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*
5. V. V.E. Meyerhold, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, ediția a II-a din seria „Mari regizori ai lumii", coordonată de Florica Ichim, Editura Cheiron și Fundația Culturală „Camil Petrescu", Revista *Teatrul Azi* (supliment), București, 2015, p. 130.

> „Cinematograful are o importanță incontestabilă pentru știință, servind de sprijin în demonstrațiile concrete, cinematograful este un ziar ilustrat («evenimentele zilei»), pentru unii (oroare!) el servește ca substitut al călătoriilor. Totuși, nu este locul cinematografului nici măcar acolo unde vrea să ocupe numai un loc auxiliar. [...] Cinematograful este visul împlinit al oamenilor care doreau să fotografieze viața, un exemplu edificator de atracție a cvasifirescului, [...] a folosit cu succes dezvoltarea ulterioară a firescului, înlocuind culorile costumului și ale decorurilor cu un ecran incolor și fără să mai apeleze la cuvânt."[6]

Într-o astfel de circumstanță, în care omul zilelor noastre, omul robotizat, cel ce se află aparent fără scăpare sub umbrela evoluției fulgerătoare a tehnologiei, mai ales dacă el, în astfel de vremuri tulburi, caută oglinda realității în teatru, este cert că misiunea artelor spectacolului devine una clară – relevarea adevărului. Acest adevăr constituie unul dintre primii pași către o evoluție spirituală.

Printre misiunile unui teatru al secolului XXI se află, fără îndoială, și aceea de a-și respecta spectatorul, oferindu-i, printre altele, posibilitatea de a accede la acest tip de evoluție. Pentru ca toate astea să fie posibile, actorul are nevoie de o pregătire specială, de un antrenament complex care să-i permită dezvoltarea unei disponibilități în această direcție, una care să-l poată propulsa în postura unui deschizător de drumuri sau în cea de purtător al unui mare mesaj.

Metamorfozarea actorului, spunea tot Muriel Manea, este una dintre uneltele principale de comunicare a Universului cu Omul[7]. Grotowski însuși afirma, la rândul său, că „magia actoriei constă tocmai în această metamorfozare"[8]. Doar că, pentru a face față acestei provocări de

6. *Ibidem*, pp. 130-131.
7. Muriel Manea, în 2019, într-una dintre discuțiile noastre în timpul lucrului la spectacolul *Și cu violoncelul ce facem?* de Matei Vișniec.
8. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 104.

natură imensă și pentru a putea îndeplini această funcție, acesta trebuie să fie capabil să „ardă“ într-o manieră aparte, iar acceptarea de a deveni o asemenea unealtă înseamnă renunțarea la ego, act ce poate să fie destul de dificil de înfăptuit pentru o personalitate histrionică, narcisică și expozitivă, așa cum este, în general, cea a actorului. În același spirit al laboratorului căuta și Eugenio Barba esența teatrului în actorul care avea să capete disponibilitatea de a fermeca și a încânta atunci când „începe să radieze energie pe un alt plan decât acela al vieții zilnice“[9].

Clipele de față aduc înaintea publicului tot mai puțini artiști misionari. Faptele din teren, adică experiențele pe care le-am avut pe scenă, în spectacole sau la repetiții, de-a lungul anilor în care am desfășurat această activitate, mă împing la a vă destăinui că am observat cu stupoare că numărul actorilor ce pot fi etichetați ca fiind misionari este invers proporțional cu cel al absolvenților secțiilor de actorie ale facultăților de teatru din țară.

La o primă vedere, pare să se contureze un fenomen paradoxal, prin această funcție a proporționalității inverse. După părerea mea, toate acestea au și o explicație undeva în metehnele sistemului. Aș spune chiar că această degringoladă își are cauza în existența, la momentul actual, a unui sistem teatral suprapopulat, supraîncărcat.

E destul de greu de găsit astăzi actorul care chiar are chemare să facă meseria asta. Aș spune, într-un sens mai plastic, că s-ar fi scurs vocația din ea. Cumva, spiritul vocațional s-a dispersat, sufocat de lipsa de organizare firească și sănătoasă a sistemului de învățământ teatral românesc, care scoate absolvenți pe bandă rulantă pentru a-și putea justifica funcționarea și continuarea activității. În acest context, de fanatism nici nu mai încape vorba.

Caracterizat de ignoranță, lăsând toate aceste aspecte esențiale să plutească într-un aer derizoriu, acest sistem

9. V. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, traducere și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura UNITEXT, 2003, p. 14.

devine un adevărat călău, un torționar gata să facă oricând *all-in*[10], ca într-un joc de poker, mizând toate jetoanele ce reprezintă, în opinia mea, destinele sacrificate ale celor ce ajung să se numească actori. Sistemul face asta, fără a se gândi însă măcar pentru o secundă la faptul că mâna pe care a mizat totul era din start pierzătoare. De ce spun asta? Pentru că, în fapt, nu face decât să arunce niște oameni – ce ajung să reprezinte doar un număr într-un grafic pe listele de admitere – în neant, fără nicio plasă de siguranță, pe o piață a muncii despre care știm și simțim de ani de zile că, fiind supraaglomerată, nu mai are locuri să absoarbă numărul atât de mare de absolvenți ce ies din sălile de clasă ale universităților pentru a se lupta cu jungla ce îi așteaptă afară.

Dacă ne permitem pentru o clipă doar să gândim în sfera palpabilului, a concretului, aș încerca să merg și mai departe în a susține ideile de mai sus și aș spune că scăderea aceasta a numărului actorilor ce pot fi considerați dedicați misiunii lor nu este una pentru care aș putea să vă aduc ca dovadă o numărătoare certă într-o statistică. Mai degrabă, în acest caz, ar putea să stea drept mărturie sau să vă expun ca argument toate simțirile și trăirile pe care le-am experimentat de-a lungul a zece ani de carieră în mediul profesionist, pe toată durata proceselor de lucru. Iar toate aceste experiențe sunt, paradoxal, pline de concret, în efemerul lor. Ele reprezintă o realitate despre care aș spune că e greu de contrazis. Tocmai această realitate extrem de problematică, ce necesită soluții urgente în opinia mea, a fost cea care m-a împins să pătrund în domeniul cercetării teatrului laborator. Ea m-a făcut să mă gândesc ce fel de actor vreau să devin și care anume e calea mea în teatru. Ulterior, aveam să aleg, fără să existe nici măcar o umbră de regret.

Am lucrat ani de zile în sistemul teatral de stat, după care am îmbrățișat calea *freelancing*-ului, pentru că am considerat că mi se potrivește mai bine statutul de actor

---

10. *All-in* este termenul care este folosit în timpul unui joc de poker atunci când un jucător pariază toate jetoanele pe care le deține în pot.

independent. Am fost întotdeauna un artist liber, care a luptat ca arta sa să rămână liberă.

În perioada 2011-2020, în care am activat în România, colaborând în principal cu instituții teatrale finanțate cu niște bugete gigantice (unele dintre ele) de către stat, am constatat din nou cu stupoare că principiul calității și al unui teatru care își manifestă prin creațiile sale respectul față de spectator, cel care conducea direcția în care voiam să se îndrepte arta mea, nu se mai regăsea în spațiul în care îmi desfășuram activitatea. Dimpotrivă, în majoritatea cazurilor, teatrele îmi păreau că își ghidează activitatea după un principiu al cantității, care devenise primordial, scopul pierzându-se pe zi ce trece.

Mi-am pus des întrebarea dacă o altă problemă a sistemului teatral românesc nu ar reprezenta-o, pe lângă această aglomerare excesivă pe băncile școlilor de teatru pe care o încurajează, și lipsa cadrelor didactice cu adevărat atinse de har, lipsa acelor profesori de arta actorului care să fie înzestrați cu talent pedagogic. Am întâlnit deseori profesori care le vorbeau viitorilor actori despre această artă fără ca ei să fi pus vreodată piciorul pe scenă, fără ca măcar o dată să experimenteze condiția de actor, sau alții care l-au pus, dar prea puțin ca să fie luat în considerare pentru a putea transmite studentului informații ce au ca sursă experiența proprie și nu vin doar din cărți.

Mai există și categoria celor care sunt actori, unii chiar foarte buni, care strălucesc pe scenă, dar care, din păcate, nu au primit și darul acesta al „datului mai departe". Și atunci mă întreb dacă nu cumva s-a scurs, așa cum spuneam mai sus, vocaționalul și din această branșă a profesorilor de arta actorului. Mai departe, mă gândesc că dacă acest cadru didactic nu își depășește condiția în așa fel încât să treacă la una de îndrumător real, de mentor, dacă în primul rând el nu este cel care are o condiție de *ales,* cum ar putea acesta să producă un actor de o asemenea factură – *aleasă*?

Dacă și în cazul pedagogiei teatrale s-ar interveni, ca în cazul studenților admiși, la nivel de sistem și s-ar produce

o reformă prin care să se instituie și aici principiul meritocrației, cred că teatrul românesc ar avea o șansă la reînnoire și la viață. Eu sunt de părere că pentru asta e nevoie, în primul rând, de un organism decident cu simțire și viziune, care să se pună realmente în slujba artei, culturii și identității naționale.

Cred totuși în condiția de visător a artistului, prin definiție, așa că de multe ori mi-am imaginat o situație utopică în care toate, dar absolut toate teatrele din România au porțile deschise pentru mine. Atunci m-am întrebat, retoric, din păcate, pe care l-aș alege pentru a fi cu adevărat împlinită, pentru ca arta mea să poată să se desăvârșească.

Mi-am căutat pentru multă vreme drumul și am simțit că mă risipesc, că nu ard și nu mă consum în spațiul scenic la intensitatea de care simt că am nevoie. De cele mai multe ori, în primii ani de activitate, atunci când ieșeam de pe scenă mă întrebam unde mai e rostul actorului misionar, cine mai face un teatru-misiune, de ce întâlnirea dintre mine și publicul meu nu mai are nimic magic în ea. Erau genul de introspecții care arătau clar, prin simpla lor existență, că mă aflam atunci într-un loc unde totul se desfășura contrar principiilor mele. Pe scurt, îmi doream să aflu unde se cască mai puțin, ca să mă duc și eu. Și toate astea pentru că simțeam că nu era cu putință să mă integrez în tabăra actorilor definiți în termeni grotowskieni ca actori-curtezană, cei care, în opinia mea, în mod regretabil, la ora actuală împânzesc teatrele din România. Tindeam cu toată forța mea la a deveni actorul sacralizat[11].

Prin prisma acestei tipologii tot mai rare de actor, a unei discipline demne de urmat și a unei rigurozități fenomenale, am admirat întotdeauna abordarea teatrului maghiar din spațiul românesc, și nu doar din cel românesc. Numai că, până la momentul actual, necunoașterea limbii m-a împiedicat să pot să-i trec pragul ca actor. Ce mi-a rămas de făcut a fost doar să-i admir pe colegii mei, lăsându-mă

11. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 80.

pradă ca spectator la spectacolele lor și considerându-i, în același timp, un exemplu de bune practici, poate cel mai bun care există la ora actuală în România.

Pericolul plafonării pândește la fiecare pas când atitudinea generală e lipsită de disciplină și rigurozitate. Și-atunci îți rămân două variante disponibile, poți alege calea salvării sau calea eșecului – cea în care ajungi să faci parte dintr-un tablou dezolant ce îi adună laolaltă pe toți cei care, după părerea mea, nu fac altceva decât să prostituеze noțiunea de artă teatrală, așa cum Artaud cerea imperativ, încă din perioada anilor ’30, în primul manifest din eseul său *Teatrul Cruzimii*, să nu se facă: „Fără îndoială nu mai putem continua să prostituăm noțiunea de teatru, care, după părerea mea, are valoare numai printr-o legătură magică, sălbatică, cu realitatea și cu pericolul“[12].

Astăzi, la aproape o sută de ani de când Artaud și, mai târziu, Grotowski susțineau cu tărie că fenomenul prostituției artelor spectacolului trebuie să se oprească, eu încă îmi imaginez un sistem teatral reformat până în măduvă, depolitizat.

Vorbim despre o meserie în care competiția este una acerbă tocmai prin prisma faptului că sistemul e supraplin. Marele Shakespeare spunea despre oameni că ar trebui să fie ceea ce par, iar aceia care nu sunt, n-ar trebui nici să pară[13]. Așa și cu actorii – cei ce nu sunt actori ar trebui să renunțe la a mai încerca să pară.

Consider că doar cei ce într-adevăr nu pot trăi fără a face meseria asta, doar ei ar trebui să se îndrepte către acest domeniu. Numai cei cărora pe care, dacă-i secționezi într-o parte a corpului, le curge teatru și nu sânge, numai aceia ar trebui să slujească scenei, să oficieze ceremonia actului

12. Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii. Primul manifest* (1932-1933), p. 1 din varianta în format electronic, sursa http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Antonin-Artaud-Teatrul-Cruzimii.pdf, accesat la 01.08.2021.
13. Citat celebru al dramaturgului englez William Shakespeare, sursa https://rightwords.ro/citate/oamenii-ar-trebui-sa-fie-ce-par-iar-cei-care-nu-sunt--17196, accesat la 21.07.2021.

teatral. Altfel, fără această condiție a misiunii în cadrul exercitării acestei meserii, cred că putem declara meciul pierdut. S-ar pierde tocmai posibilitatea de a accede la statutul acela de „sacral“ al actorului și, odată cu ea, și capacitatea de a găsi un răspuns demn de a fi considerat etic și moral la întrebarea de ce *am ales* să fac meseria asta, cu ce scop.

În cazul în care „secționezi“ un aspirant la meseria de actor și „curge sânge și nu teatru“, ajungem la ceea ce ar putea fi esența actorului-curtezană – spiritul narcisic care îl îndepărtează de tot ceea ce e nobil în meserie. Acest lucru duce actorul departe de ceea ce înseamnă *dăruirea de sine*, de un proces care-i cere acestuia să meargă până la a-și jertfi corpul din iubire și îl apropie, mai degrabă, de sensul murdar de a și-l vinde, în general pentru bani sau faimă, dacă nu din alte motive[14].

Actorul trebuie să își redobândească statutul, să și-l reconstruiască. Iar acesta nu e un demers pe care el trebuie să-l oficieze neapărat singur. De un ajutor considerabil în acest sens ar fi ca sistemul de învățământ să se întoarcă, poate, la o structură de admitere în facultățile de teatru diferită de cea existentă în prezent și mai apropiată de ceea ce însemna o admitere înainte de Revoluția din 1989.

Doar îmi imaginez vremurile în care erau sute de candidați pe câteva locuri, când competiția era una reală și când admiși erau patru, cinci sau șase oameni. Visez pentru țara noastră la construcția unui teatru conectat la realitățile românești și cu deschidere europeană, un teatru bazat pe principiul creativității și care își respectă spectatorul. Un teatru care readuce publicul în sală și care nu face, indiferent de situație, compromisuri pe seama artei.

Fără a forța nicio limită, putem spune că teatrul și-a pierdut un strop din magia și alura mistică de odinioară și că a coborât mult pe panta *entertainment*-ului de proastă calitate.

Regizorul polonez Jerzy Grotowski puncta el însuși foarte bine faptul că „în fond, imaginația actorului, ca și cea

14. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 80.

a regizorului, este sensibilizată tocmai la stimuli care aparent au ceva ce ține de magie și trec de limitele normalului"[15]. Mai mult, aş adăuga aici că ea se poate aplica și rămâne valabilă chiar și în cazul în care ne referim la imaginația spectatorului. Dacă e să rezolvăm ecuația, putem afirma logic că imaginația omului, fie că este el om-actor, om-regizor sau om-spectator, imaginația lui ca individ reacționează sensibil mai puternic la stimuli magici și nu la cei obișnuiți.

Cu părere de rău afirm că, în opinia mea, astăzi, nefăcând altceva decât să urmeze tendințele societății, arta teatrală românească a căzut în capcana executării funcției sale recreative, pierzând din vedere importanța și caracterul esențial al funcției educative.

Dacă privim, așa cum am spus, spre teatru ca spre o oglindă a realității, ca să putem înțelege mai bine ce înseamnă un tip de teatru care să satisfacă într-adevăr nevoile actuale de cultură ale societății, trebuie să aruncăm o privire foarte atentă asupra mediului în care artistul zilelor noastre își desfășoară activitatea. Ar fi necesar să ne îndreptăm atenția, cu precădere, asupra particularităților care definesc imaginea unei societăți cum e cea de astăzi, căreia arta noastră i se adresează.

În anul 2020, cultura a intrat într-o criză extremă odată ce a izbucnit pandemia de COVID-19, care s-a răspândit în întreaga lume și a perturbat întregul sistem socio-economic. Pentru o perioadă de aproape un an de zile, porțile instituțiilor de cultură au fost ferecate.

Distanțarea socială ce s-a impus ca măsură de protecție împotriva virusului a făcut ca artiștii să fie departe de publicul lor, nevoiți să găsească tot felul de alte mijloace de exprimare pentru a rămâne în contact unii cu ceilalți. Mediul *online* a devenit pentru un timp factorul care a ținut aproape aceste două categorii.

Părea că nevoia de adaptare la vremuri stătea să dea naștere unei pseudo-formule noi – teatrul *online* –, formulă

15. *Ibidem*, p. 85.

care a fost, ca oricare altă formulă, discutată, îmbrățișată de unii și respinsă de alții. Cine știe dacă în momentul în care voi citiți aceste rânduri ea mai este încă viabilă. Se discuta în sfera teatrală la momentul apariției sale despre utilitatea ei și după ce pandemia de coronavirus se va sfârși. Se discuta chiar și despre utilitatea teatrului, în plus, se ridica problema dacă omul ar mai avea sau nu nevoie de artă. Se lansau în spațiul virtual tot felul de discuții despre teatru, care ar fi murit, care ar fi în adormire sau care ar fi urmat să treacă pe vecie în *online*, din varii motive. Mie uneia mi se părea, fiind martoră la toate aceste dileme ale breslei, că societatea își pierde complet echilibrul. Sau poate că vorbea doar frica, având în vedere contextul, cine știe? Știm doar că frica e cea care ne poate face să ne pierdem uzul rațiunii.

Dacă privim înapoi spre toate perioadele negre pe care le-a traversat teatrul, de-a lungul istoriei, putem să vedem clar că el a supraviețuit unor evenimente majore și grave – războaie, pandemii etc. El a supraviețuit tocmai datorită nevoii permanente a omului de artă, de cultură. Cred, așadar, că nevoia societății de a consuma artă va rămâne vie atâta timp cât lumea va exista, indiferent prin ce contexte ar avea să fie purtată, după cum afirma și Vsevolod Meyerhold despre teatru în perioada anilor 1900: „Dacă teatrul actual nu moare, înseamnă că există acolo anumite seve dătătoare de viață. Omoară-l, dacă nu mai există nicio speranță de viață; readu-l la viață dacă este viabil“[16].

Mulți actori care în acea perioadă și-au transformat camerele în studiouri de lucru și care au făcut transmisiuni *live*, sau transmisiuni de tot soiul – în spațiul virtual, puteai vedea artiști care spuneau povești sau poezii, cântau sau dansau – au fost blamați de cealaltă parte a breslei, care nu a ales să se afișeze din intimitatea sufrageriilor lor, tocmai pentru această expunere, care ar fi distrus, în viziunea lor, statutul impozant al artistului. De parcă faptul că ai lăsat

16. V.E. Meyerhold, *Despre teatru*, p. 79.

publicul să-ți vadă sufrageria te făcea mai puțin demn pe scenă atunci când ar fi urmat să te întorci în fața lor. Cred doar că artistul, în izolare, a simțit nevoia disperată, așa cum am spus, de a-și demonstra utilitatea, care era chestionată puternic la acele vremuri.

Vă propun să încercăm să facem un exercițiu de imaginație în care principiul calității ar trona și în care am merge, să presupunem, cu un *flow* contrar opiniilor lui Grotowski și am tehnologiza procesul teatral. Consider că am putea să găsim astăzi, mai ales într-o asemenea circumstanță, și părțile bune din tot acest experiment.

De exemplu, teatrele din țară care au abordat această manieră *online* în perioada izolării, cele care au prezentat producții de înaltă calitate artistică și video (o condiție absolută în acest context fiind calitatea imaginilor transmise) au reușit să facă încasări substanțiale din biletele vândute la reprezentațiile *online* și chiar să ajungă în casele a mii de spectatori din toate colțurile lumii. Un punct forte al acelei perioade l-a reprezentat difuzarea ediției *online* a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, un eveniment de mare anvergură în spațiul virtual, care a oferit celor interesați posibilitatea de a se ralia la fenomenul teatral la nivel mondial, difuzând creații de mare însemnătate ale unor artiști de renume, pe care cei care au dorit au putut să le urmărească.

Rămâne de văzut ce tendințe va urma această nouă pseudo-formulă și dacă ea se va constitui în ceva concret sau, peste câțiva ani, va fi fost doar o alternativă pentru a putea depăși momentul critic în care artistul era despărțit de publicul său.

Cu toate că au avut la dispoziție modalitatea aceasta de a interacționa, ambele tabere au resimțit însă brutal lipsa a ceea ce însemna magia și spiritul viu din aceste moduri de întâlniri între oameni. Regretabil, ele ajunseseră să se petreacă în și din spatele camerelor de luat vederi și ale ecranelor reci ale calculatoarelor sau telefoanelor.

Clasicul Anton Cehov, după părerea mea, are o oglindă atât de puternică în scrierile sale încât nu și-a pierdut nici

astăzi din actualitate. Dimpotrivă, în vremurile izolării din cauza virusului, devenise brutal de actual prin caracterul urgent pe care îl avea, în *Pescărușul*, necesitatea rostită prin vocea tânărului artist Treplev de a căuta forme noi în artă. Contextul sanitar și social la nivel global ne impuneau și nouă, astăzi, astfel de căutări.

Viața culturală a fost profund afectată de pandemie. Așa cum am spus și mai devreme, efectul produs de obligativitatea distanțării sociale a lăsat amprente puternice asupra acestui sector, amprente resimțite și la nivelul cifrelor atunci când vine vorba despre consumul cultural pe timp de pandemie, în comparație cu anul 2019.

Sigur, toată această scădere nu a fost o surpriză, având în vedere că sălile de spectacole au fost închise pentru o perioadă atât de lungă. Partea bună a fost că românii au început să citească mai mult, fiind siliți să rămână în case și nemaiavând posibilitatea de a avea acces la evenimente culturale în spații închise.

Asupra acestor aspecte ar trebui să ne aplecăm cu mai multă atenție și nu ar trebui totuși să uităm că vorbim despre o țară în care rata analfabetismului funcțional la elevi este una care a suferit creșteri semnificative în ultimii ani. Este un fapt concret că toate aceste creșteri, dacă nu vor fi stopate într-o formă sau alta, vor avea un impact negativ în anii ce vor urma asupra a ceea ce reprezintă dezvoltarea ulterioară a sectoarelor economice și sociale.

Întorcându-ne la statistici, dacă vorbim însă despre sectoarele creative, este deja dovedit faptul că producția, distribuția și mai ales consumul cultural în anul 2020 au fost profund afectate, fenomen care, în opinia cercetătorilor, va continua probabil și în anii următori[17].

Declan Donnellan face în introducerea cărții sale, *Actorul și ținta,* o afirmație prin care argumentează de ce totuși

17. V. Carmen Croitoru și Anda Becuț Marinescu, „Tendințe ale consumului cultural în pandemie ediția I", Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală, p. 7.

teatrul nu o să dispară niciodată, indiferent de evenimentele sumbre care pot să apară în timp și să-i afecteze existența:

> „Chiar dacă toate teatrele ar fi făcute una cu pământul, teatrul tot ar supraviețui, întrucât acea foame de a fi spectatori ne este înnăscută. Însă mai există o foame care pare a ne fi înnăscută – aceea de a face teatru noi înșine. Într-adevăr, regizăm, jucăm și ne uităm la spectacole în fiecare zi – teatrul nu poate muri până când ultimul vis n-a fost visat.“[18]

Se presupune că natura societății este una evolutivă, iar în acest context tendințele teatrale trebuie să evolueze și ele. Sau, dacă ea involuează, consider că teatrul are datoria să intervină pentru a stopa procesul și a face posibil reversul.

Într-un an 2021 zdruncinat de toate evenimentele nefaste ce s-au petrecut la nivel global, cred că arta are nevoie, acum mai mult ca pe timp de pace, să fie una curajoasă, iar artistul zilelor noastre, cel care o înfăptuiește, să fie unul curajos.

Cred că ar fi necesar ca teatrul să îndrepte moravuri, să meargă mai departe cu demersurile sale de a le pune oamenilor oglinda în față. Atenție, oglinda să nu fie una distorsionată, ci să-l reflecte cu fidelitate pe cel ce se uită în ea!

Este nevoie de un teatru viu care să producă impresii puternice, să provoace publicul să gândească și să simtă, un teatru care să facă omul-spectator să-și pună întrebări atunci când pleacă din sala de spectacol. O reprezentație teatrală este absolut esențial să aibă valoare formativă: să mobilizeze și să formeze mintea spectatorului.

Tot teatrul este cel care are capacitatea de a veni să stimuleze disponibilitatea și curajul spectatorului de a-și lărgi orizontul, pentru a putea accede la acea călătorie către evoluția individuală. Acesta devine (atunci când el reprezintă

18. Declan Donnellan, *Actorul și ținta,* versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București, Editura UNITEXT, 2006, pp. 6-7.

o misiune) un soi de terapie, atât pentru spectator, cât și pentru actor, terapie ce are loc printr-un proces amplu care presupune mai mulți pași – de identificare, recunoaștere și de oglindire – pentru a ajunge la catharsis. Așa cum este nevoie de actori misionari, ca să săvârșească un asemenea tip de teatru, în aceeași măsură este nevoie și de regizori de o factură aparte, care au harul de a da naștere unor astfel de spectacole ce pot schimba realmente mentalități la nivel micro și macro.

Aureliu Manea (4 februarie 1945-13 martie 2014), supranumit *regizorul vizionar al generației sale*, cel care a reformat teatrul românesc în foarte scurta, dar exploziva sa carieră[19], avea un laborator extrem de apropiat de cel al lui Grotowski. Când fac această afirmație, mă refer în special la dimensiunea ritualică a ceea ce presupunea pentru fiecare dintre ei săvârșirea actului teatral. „El, vizionarul“ reclama în scrierile sale nevoia, pe care o resimțea extraordinar de puternic, de confirmare a *calității de ales a regizorului*. El aducea în discuție o regie ce se impunea ca fiind una de natură științifică și nu una de rând, comună, și, mai ales, vorbea despre un act teatral total:

> „Nu cred într-un regizor care nu este angajat teoretic, care nu este un luptător pentru ideile înalte ale umanității, dar am ajuns la concluzia că în zona de discuții teatrale *ideea* a luat prea mult locul faptului de *tehnică teatrală*. Cred, am convingerea că a sosit timpul unei limpeziri a apelor. Intenția mea este de a pune în discuție actul teatral în totalitatea sa. Dar fac asta pentru a atrage din nou atenția asupra rolului conducător al regiei. Dar nu al unei regii întâmplătoare, ci al uneia *științifice*.“[20]

19. Aureliu Manea s-a retras din activitate și din viața publică în 1991, din motive de sănătate.
20. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, Revista *Teatrul azi* (Supliment), București, 2000, p. 24.; volumul face parte din seria „Galeria teatrului românesc“, coordonată de Florica Ichim.

Regizorul Aureliu Manea, ca un păzitor nemaipomenit de loial al principiului calității în artă, accentuează, cu o forță ce vine parcă de undeva din străfunduri și poate fi simțită atunci când îi citești rândurile, că aceia lipsiți de chemare și care nu conștientizează pe deplin caracterul misionar al meseriei lor nu ar trebui să se afle în peisajul cultural-artistic, compromițând caracterul sacru, despre care vorbea și Grotowski, al actului teatral: „Regia este o știință și nu orice nechemat are dreptul să realizeze actul teatral. Actul de teatru presupune o răspundere imensă și dorim ca, o dată pentru totdeauna, să afirmăm calitatea de *ales* a regizorului“[21].

Pentru această „responsabilitate a regiei“ a militat foarte puternic și Giorgio Strehler în perioada în care a activat, când a descoperit că arta regiei nu presupune ca regizorul să aibă ca scop suprem ca el să se impună, să-și impună ideile și viziunile proprii despre spectacol în fața echipei, pentru ca aceștia să-l urmeze. Mai degrabă, el a înțeles că un regizor bun este acela care se concentrează pe lucrul cu actorul și care face din acesta din urmă nucleul experienței teatrale.

Moștenind talentul de geniu al tatălui său, Muriel Manea a fost *aleasă* să facă un teatru dedicat ființei umane, spiritului omului. Oglinda pe care ea o expune prin spectacolele sale este una deosebit de clară și totodată crudă prin fidelitatea ei, dar sunt de părere că umanitatea tocmai de asta are nevoie astăzi, ținând cont, în special, de perioada tulburătoare pe care o traversăm, să i se înfățișeze, atunci când vine la teatru, o imagine a sa cât mai corectă și coerentă, în sensul adevărului conținut.

Dacă vom continua să distorsionăm și mai mult realitatea în care trăim, mă tem că ne vom îndepărta prea tare de la sensul vieții. Așa că susțin ideea nevoii unei vindecări tocmai prin teatru. Astfel, arta făcută de ea devine terapie, atât pentru actor, cât și pentru spectator, care capătă și

21. *Ibidem*, p. 24.

el, odată ce a pășit și s-a așezat în sală pentru a urmări un spectacol creat de ea, calitatea de *ales*.

Cu toate că lumea în care trăim a devenit tot mai hidoasă, tristă, plină de indivizi care arată întocmai ca oamenii cenușii depersonalizați pe care Muriel Manea îi aduce în fața publicului în spectacolul *Și cu violoncelul ce facem?* de Matei Vișniec, și pe care îi portretizează într-o manieră atât de adevărată și de clară, încât oglinda devine una crudă prin realitatea pe care o exprimă, ea iubește oamenii și consideră că fără această iubire de semeni, teatrul ei nu ar mai fi la fel:

> „Omul trebuie să își conștientizeze existența pe acest pământ și să o transforme prin cultură, prin iubire, prin artă. Nu poți face teatru dacă nu iubești omul. Nu poți face un teatru oglindă, un teatru terapie.
> Fac spectacole pentru oameni, pentru că teatrul e ca o terapie, atâta timp cât este făcut cu încredere, cu dăruire, cu dorința de a atinge cele mai fragile, sensibile și poate chiar interzise puncte ale ființei, ale Universului; fiecare își creează o aură și un univers prin propriile sale gânduri.
> Fiecare spectator are povestea lui. În clipa în care el stă pe scaun și tu îi oferi oglinda în care el se recunoaște, îi oferi un deznodământ și poate eliberarea. De asta are nevoie publicul, de o oglindă cât mai corect formată. Nu poți minți spectatorul. E foarte interesant cum, pentru mulți, teatrul înseamnă deformarea adevărului, când el, de fapt, expune adevăruri absolute atâta timp cât le expune corect.“[22]

Schimbarea socială pe care o aduceam în discuție la început nu reprezintă un proces facil și nu putem spune că se înfăptuiește cu ușurință. Implementarea schimbării

22. Muriel Manea într-una din primele noastre discuții despre teatru, din perioada în care lucram la spectacolul *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, 2013.

înseamnă timp și se petrece desincronizat, așa că într-o asemenea situație, la nivel cultural și educativ, este nevoie de un teatru de impact, care să-și spună cuvântul și să dea dovadă de înțelegere a individualității umane în adâncurile sale.

Cu siguranță, pentru o abordare teatrală care să electrizeze spectatorul, care să îl facă să se recunoască, să se oglindească și să se identifice în timpul unui spectacol, pentru ca mai apoi să ajungă la catharsis, este nevoie ca actorul să dea dovadă de un anumit tip de fanatism.

Insist pe pregătirea temeinică a actorului care lucrează în acest mod și pe faptul că toate astea nu sunt posibile decât atunci când *disciplina, antrenamentul* și *rigurozitatea* devin piloni în practicarea meseriei, când laboratorul devine mai mult decât o metodă, când acesta transcende și ajunge să fie un stil de viață.

Evident că pentru a îndeplini această condiție, pentru ca metoda să treacă dincolo de granițele pe care le impune termenul, e nevoie de un mare, imens sacrificiu. Cred însă că tocmai în acest punct meseria se transformă în misiune. Dacă un artist, atunci când se trezește dimineața, se pregătește să meargă la serviciu, în opinia mea ar fi mai bine să renunțe și să rămână acasă.

Am să dau doar câteva exemple și am să vă rog să vă gândiți la artiștii de la *Cirque du Soleil*[23], sau la actorii ce fac parte din trupa *Théâtre du Soleil* condusă de Ariane Mnouchkine[24], sau chiar la dansatorii de la *Moulin Rouge*[25]. Performanțele lor pe scenă sunt uluitoare pentru public. Fiecare dintre tipurile de reprezentație pe care ei le oferă au funcții diferite. Scopurile lor sunt distincte și fiecare își are importanța sa, rolul său vital în funcționarea

23. Cirque du Soleil este o companie de divertisment cu sediul în Montréal, cel mai mare producător de circ contemporan din lume.
24. Théâtre du Soleil a fost creat în 1964 la inițiativa lui Ariane Mnouchkine, după ce aceasta a urmat cursurile lui Jaques Lecoq.
25. Moulin Rouge este celebrul cabaret din cartierul Montmartre, din Paris, construit în 1889 de Joseph Oller, cunoscut pentru renașterea modernă a dansului can-can.

unei societăți sănătoase, neputând să ne lipsim de niciunul dintre aceste tipuri de spectacole.

Ceea ce unește aceste trei companii într-un singur gând este înalta calitate pe care o oferă spectatorilor lor. Iar asta devine deja o misiune în sine. Cu siguranță că, pentru a putea performa la nivelul la care o fac, toți artiștii acelor companii au făcut din antrenament un ritual zilnic, iar metoda pe care fiecare o urmează s-a transformat pentru ei într-un mod de viață.

Artiștii împrumută din particularitățile ce definesc condiția unui sportiv de performanță – ca și cum o viață întreagă aceștia s-ar pregăti, zi de zi, pentru un maraton care urmează să aibă loc. Nu știm când și nu știm unde. Tot ce ei au în vedere e să fie pregătiți pentru ziua aceea și să facă în așa fel încât momentul să nu îi ia prin surprindere. Pentru că acest „maraton“ pe care îl așteaptă, pentru care se antrenează, nu e ca un Godot care nu mai vine, dimpotrivă, el poate să aibă loc oricând, oricum și, cine știe, să fie doar puntea care îi trimite pe aceștia cu un pas mai sus, spre „olimpiadă“.

Analiza mi-a permis, ba chiar mai mult, m-a purtat chiar ea până am ajuns în zona franțuzească a artelor, mai exact cea pariziană, adică în locul în care mă aflu scriind aceste rânduri. Așa că, fără îndoială, consider că este momentul oportun pentru a vă prezenta al doilea laborator teatral care a făcut obiectul acestui studiu, și anume *Laboratorul de Teatru Popular* condus de maestrul Carlo Boso[26] din Franța, de la Versailles.

Vorbim aici despre un tip de laborator pe care l-am intitulat voit, asumat și fără exagerare *Legiunea Străină Artistică* – lecturând mai departe acest studiu, veți înțelege de ce. În orice caz, ce vă pot spune despre regizorul de origine italiană este că e un regizor care consideră și afirmă cu convingere, de câte ori are ocazia, că actorul ar trebui să

26. Carlo Boso, regizor italian, actor, dramaturg, pedagog, unul dintre cei mai mari cercetători ai commediei dell’arte, un erudit al stilului. Trăiește la Paris, activând în toată lumea.

întreţină zilnic condiţia unui sportiv de performanţă. El își bazează, în opinia mea, laboratorul tocmai pe acest tip de antrenament asiduu la care-l supune pe actor și pe cercetarea posibilităților de transmitere a tehnicilor ce țin de stilul commediei dell'arte.

Carlo Boso este o istorie vie a teatrului universal, un fenomen al acestuia, din punctul meu de vedere. El s-a format la școala de la Piccolo Teatro din Milano, condusă de Giorgio Strehler și Paolo Grass, iar în anul 2004, împreună cu Danuta Zarazik[27], au fondat în Franța, la Versailles, școala numită Académie Internationale Des Arts du Spectacle (AIDAS)[28].

Carlo Boso își asumă direcţia artistică a Carnavalului din Veneţia din 1983 până în 1994. Maestrul Boso are la activ peste 2.000 de spectacole regizate în întreaga lume. De asemenea, el a și jucat în mai multe piese scrise de către autori importanţi precum Goldoni, Shakespeare, Pirandello, Brecht etc. A fost și a rămas un Arlecchino desăvârșit. De-a lungul carierei sale, acesta a condus numeroase stagii de teatru și o mulţime de cursuri internaţionale ce se axau pe conservarea și transmiterea tehnicilor expresive caracteristice commediei dell'arte.

Se vorbește des în breasla noastră despre „întâlniri", despre șansa de a întâlni oamenii potriviți. Eu îndrăznesc să mă consider, din acest punct de vedere, o actriță extrem de norocoasă[29]. După șapte ani petrecuţi ca actor într-un

27. Danuta Zarazik, actriţă şi regizoare, cu formare la Şcoala Superioară de Artă Dramatică din Strasbourg, colaboratoare apropiată a lui Carlo Boso.
28. Academia Internaţională de Arte Performative de la Versailles.
29. Referitor la „întâlniri" și la esenţialitatea a ceea ce înseamnă a avea noroc în această meserie, aş vrea aici să relatez pe scurt episodul în care mama mea, mergând în urmă cu câţiva ani să vizioneze un spectacol de teatru ce o avea în distribuţie și pe regretata Stela Popescu, se întâlneşte la final cu ea să o felicite și, printre altele, îi împărtăşeşte bucuria faptului că eu intrasem la Facultatea de Teatru a Universităţii de Artă Teatrală (pe vremea aceea, acum Universitatea de Arte) din Târgu Mureş. Cu un șarm și o siguranţă aparte pe care le emana atunci când vorbea, Stela Popescu o felicită la rândul ei pe mama pentru reușitele mele, îi spune că dacă am fost admisă e bine, înseamnă că am talent, numai că o avertizează că asta nu are să fie de ajuns în meseria în care tocmai pășisem. Articulează foarte cert Stela Popescu, în fața mamei mele, că „fără un dram de noroc"

laborator așa cum e cel al lui Muriel Manea, ajungând la un stagiu de specializare condus de Carlo Boso, la Versailles, mi-a fost dat să întâlnesc o altă manieră a aceluiași tip de teatru, pe care să o pot cerceta îndeaproape.

Prima noastră întâlnire profesională, una aparte, extrem de productivă, a adus cu ea un șir de alte și alte întâlniri (pentru care sunt extrem de recunoscătoare), ce mi-au permis să pătrund în cotloanele unui alt tip de teatru, unul pe care până atunci nu avusesem prea multe ocazii să-l descopăr – teatrul popular. Am avut posibilitatea să cercetez în perioadele de lucru care anume erau abilitățile pe care un asemenea tip de teatru și un asemenea tip de adresare le cereau din partea unui actor. Să văd ce tip de antrenament se execută în cadrul unei formări în această sferă a spectacolului.

De la montarea și demontarea decorului, construcția lui, de la primul șurub înfiletat sau cui bătut, de la tăiatul lemnului pentru a face cu măsură exactă scândurile ce urmează să fie așezate unele lângă altele pentru a forma scena, de la toate astea până la interpretare, impresariat artistic și modalități de relaționare cu publicul, pe toate le-am experimentat în laboratorul de la Versailles. Tehnicile de lucru și construcția de măști, acrobația, cantoul, dansul, scrima, pantomima, toate astea aveau să fie parte din ce aveam să înțeleg mai târziu că înseamnă formarea unui actor în spiritul teatrului popular. Mai exact, am învățat alături de Carlo Boso ce înseamnă spiritul commediei dell'arte. Am învățat să-l simt, să-l trăiesc și să mă bucur de el odată cu publicul meu. Am învățat că *a respira împreună* reprezintă un proces pe care actorul îl controlează, am văzut ce

nu faci nimic, oricum, cu tot talentul din lume. Ei bine, această replică ce venea sub formă de avertizare m-a urmărit apoi adesea în discuțiile cu mama mea pe tema carierei. Ce am reușit, invariabil, să fac de fiecare dată a fost, cu un șarm și cu o siguranță asemănătoare marii actrițe ale scenei românești despre care vorbeam, să-i răspund mamei mele că îl am. Norocul simt că îl am, iar acum îmi pare că el se manifestă din plin, dându-mi ocazia să lucrez îndeaproape cu asemenea personalități marcante ale teatrului universal. Și-n final, da, subscriu ideii Stelei Popescu, care știa ea ce știa când i-a vorbit mamei. Acum știu și eu.

presupune să reții respirația spectatorului pentru ca mai apoi să-l eliberezi – pentru actorul din mine a fost absolut electrizant să conștientizeze forța uluitoare pe care o poate atinge în acele momente.

După cum bine știți că se spune, „câte bordeie, atâtea obiceie“ – particularizând, putem spune câte laboratoare, atâtea formule de lucru. În mod cert că abordările sunt diferite și necesită fiecare o analiză în parte. Dacă, lucrând cu Muriel Manea la spectacolele sale, am devenit dedicată în totalitate laboratorului său pentru că a reușit să cucerească iremediabil actorul din mine, definiția fanatismului s-a conturat și mai puternic atunci când l-am văzut la lucru pe Carlo Boso, care a făcut din teatru un mod de viață, la propriu, și care reprezintă pentru mine lecția devoțiunii absolute față de această artă. Despre Carlo Boso chiar pot să spun că trăiește fiecare secundă a vieții hrănindu-se spiritual din artă, pentru artă și în spiritul ei.

Îmi amintesc acum despre primul contact pe care l-am avut cu AIDAS. E un episod pe care l-aș cataloga ca fiind doar adevărat, dacă n-ar fi amuzant, dar e realmente demn de povestit.

Eram un actor est-european care ajunsese la Versailles, unde știam că mă aflu la o academie cu o structură internațională, deci bănuiam că se vorbește și engleza. Nu ținusem cont de aspectul localizării, că mă aflu în Franța, unde, să fim cinstiți, nu se vorbește prea multă engleză. Disputele dintre cele două națiuni stau scrise în istorie. Nici astăzi n-aș zice că se simpatizează neapărat. În orice caz, ca să vă faceți o idee, în prima zi de curs cu Carlo Boso din cadrul stagiului internațional de specializare pe commedia dell'arte, constat că limba de predare e franceza. Regizorul vorbea orice altă limbă străină, numai engleza nu.

Dacă în primă instanță, la cursul de istorie a teatrului universal ținut în limba franceză, am vrut să fug, mai târziu, la un an distanță, sub direcția de scenă a lui Carlo Boso, ajunsesem să joc în *Visul unei nopți de vară* al lui Shakespeare în patru limbi. Am depășit și momentul

primului stagiu cu brio. Și asta pentru că mi-am dorit, probabil, extraordinar de mult să comunic cu regizorul meu, să descopăr ceea ce vedeam și puteam simți că se află în spatele acestui mare artist, de o eleganță și un rafinament rar întâlnite în abordarea teatrală. Și așa am depus toate eforturile, care uneori îmi păreau supraomenești, ca să învăț o limbă străină, chiar două, când era nevoie.

Dar ceea ce cred că a fost important cu adevărat și a constituit o adevărată lecție de teatru a fost tocmai faptul că maestrul Carlo Boso reușește să facă o demonstrație de mare însemnătate, din care am înțeles că teatrul este atât de puternic, încât acesta ajunge să depășească bariera limbii și să devină el însuși un limbaj universal caracterizat de o forță colosală.

Consider că ambii regizori pe care aleg să vi-i înfățișez în amănunt au o calitate care nu ar trebui să lipsească celor ce practică arta regizorală – generozitatea și iubirea față de actor, față de scenă, față de oameni, față de viață. Și spun asta din perspectiva actorului care, asemeni unui copil, are nevoie să simtă că e iubit, că e prețuit și susținut în căutările sale. Actorul are nevoie să se simtă ghidat și chiar dacă, de cele mai multe ori, zborul nu e întocmai unul lin, el având certitudinea că undeva, acolo jos, stă cineva ca să-l prindă și să-i atenueze, cât de cât, căderea.

Muriel Manea și Carlo Boso sunt doi regizori care m-au făcut să pășesc în laboratoarele lor, după care mi-au dat încredere să am curajul să mă arunc de la înălțime și, uneori, poate chiar spre înălțime, fără plasă de siguranță. M-au făcut să-mi depășesc limitele, cu fiecare spectacol, iar mai apoi odată cu fiecare reprezentație. Jucând sub direcția lor de scenă, am avut posibilitatea să simt cum arta mea se desăvârșește și cât de important este pentru actor să joace într-un tip de spectacol în care simte direct cum influențează respirația publicului. Iar pentru asta țin să le mulțumesc și, mai mult, să le dedic aceste rânduri în semn de recunoștință și prețuire.

Scopul cercetării de față este acela de a analiza asemănările și diferențele dintre aceste sisteme de teatru

laborator existente până în prezent, atât în teatrul românesc, cât și în cel din afara granițelor, condiția actorului în acest context și antrenamentul în cele două tipuri de laboratoare. Mi s-a părut esențial să consemnez tot ceea ce mi-a fost dat să trăiesc, ca artist, în perioadele de lucru cu acești doi regizori, izbitor de asemănători prin măreția și impactul creațiilor lor.

Necesitatea unei astfel de sondări în domeniul artei actorului își are menirea tocmai într-o societate atât de debusolată precum cea de astăzi, căreia noi, ca artiști, fie că suntem actori, regizori, sau scenografi, ne adresăm. Schimbările produc frică, iar cele ce s-au petrecut în ultima perioadă și-au pus, cu siguranță, amprenta asupra structurii personalității individului. Studiul de față ridică întrebări tocmai asupra statutului și a condiției actorului de astăzi, aflat în fața unui asemenea context social și care e parte a unui asemenea sistem cultural – putred și, în fapt, extrem de bolnav.

Mergând chiar mai departe, am chestionat utilitatea, poate chiar indispensabilitatea unui actor misionar și a unui teatru care să poată fi numit laborator. Cât de sănătos ar fi pentru o societate să aibă parte de un teatru apropiat de principiul artaudian în care noțiunea de „teatru“ să înceteze a mai fi prostituată? Cât de important ar fi ca un actor sacralizat să comită actul teatrului din iubire, prin acea dăruire de sine pe care Grotowski o vede ca fiind o „jertfă“, și nu să-și „vândă“, asemeni unei curtezane, corpul în seara reprezentației, pentru faimă, bani sau din oricare alte motive[30].

Majoritatea ideilor notate în rândurile care urmează sunt produsul lungilor discuții despre teatru cu cei doi regizori amintiți și al celor zece ani de experiență în slujba artelor, pe scenă. Toate au devenit crezuri puternice ale actriței din mine și sper ca ele să rămână drept mărturie directă din laborator pentru toți cei interesați de maniera aceasta de abordare teatrală.

30. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 80.

Teatrul laborator al lui Muriel Manea s-a născut din nevoie. Ne-am trezit deodată că ne aflăm într-un sistem apropiat de cel grotowskian, pentru că tot teatrul ei își concentra nucleul în actor și în a cerceta cum ar putea să implementeze diferite tehnici proprii în lucrul cu acesta, pentru a-l pregăti să pornească în adâncurile sale, în cercetarea esenței umane – asta și pentru că Muriel Manea este un tip de regizor care face asta instinctiv, dar și pentru că nevoia ne-a silit.

Structura anevoioasă a sistemului la care făceam referire la început, pe care-l asemănam unui torționar, lipsurile lui ne-au adus într-o direcție în care ne-am văzut nevoiți să facem, de fiecare dată, un *teatru sărac*, un teatru în care accentul cade pe procesul de transpunere interioară a actorului. Și asta nu ar fi deloc o direcție rea, ci dimpotrivă. Problema a apărut atunci când ne-am trezit în interiorul unui laborator care are ca nucleu actorul, într-o etapă în care actorul misionar pare o specie pe cale de dispariție. Același sistem-călău, despre care Muriel Manea va emite opinii extrem de bine conturate, la un moment dat, într-unul din spectacolele sale[31], sufocă piața muncii, scoțând, repet, absolvenți pe bandă rulantă, pe care îi admit în școli fără să mai țină cont de principiul unei ierarhii care să aibă la bază meritul.

Aceasta este o realitate pe care, vă spun sincer, m-aș bucura enorm să o puteți contrazice. Și-atunci propun să ne amintim despre oglinda în care tot Grotowski ne provoacă să ne uităm atunci când aduce în discuție un adevăr valabil încă și-n zilele noastre, despre om, ca individ în societate – pentru a supraviețui fiecărei zile, acesta își fabrică o mulțime de măști pe care le utilizează atunci când se află în contact cu ceilalți și, de foarte multe ori, poartă

31. *Și cu violoncelul ce facem?* de Matei Vișniec, spectacol ce a avut premiera în anul 2019, la Teatrul Național Aureliu Manea din Turda și care tratează tocmai condiția artistului, care, asemeni violoncelistului din spectacol, ajunge să fie ucis de un sistem (totalitar în esență), care îi neagă arta din frustrarea ce vine din faptul că nu reușește să o înțeleagă.

această mască chiar și-n fața sinelui său. A fabrica implică, totodată, a născoci, a inventa – ceea ce prin definiție conține artificialul. Așa cum spectacolele lui Grotowski ne îndepărtau complet de tot ceea ce ar fi putut să fie cumva artificial, așa vă propun și eu acum, să dăm măștile jos înainte să mai privim spre tot acest context pe care l-am analizat. Să dăm jos măștile și să existăm, răspunzându-ne în același timp la întrebarea dacă nu am avea cumva nevoie de un teatru care să influențeze tendințele societății și nu de unul care se lasă influențat de haosul social actual și pe care, în lipsa actorului misionar, am putea să-l catalogăm cu ușurință ca fiind unul cu adevărat sărac în crunta și cruda accepțiune a sărăciei.

Teatrul ar trebui să depună eforturi pentru a ajuta societatea să corecteze această discrepanță care poate fi observată cu ușurință între motivațiile pe care le are individul. Această anomie poate fi eliminată tocmai prin săvârșirea unui act artistic care să înfățișeze spectatorului o oglindă care nu distorsionează realitatea, ci care, dimpotrivă, o clarifică. Altfel, în opinia mea, riscăm să nu facem altceva ca omenire decât să ne îndreptăm tocmai spre aceea dezordine care poate să devină foarte periculoasă, ținând cont de natura ei – o natură care poate să facă din ea o dezordine care se neagă pe sine.

Conștiința misionară ce se manifestă din ce în ce mai puternic în ultima perioadă în actorul din mine m-a ghidat spre a înțelege mai bine faptul că desfășurarea activității teatrale, atât la nivel practic, cât și la nivel de cercetare în domeniu, într-un asemenea context social și cultural, face, după părerea mea, ca trecerea la fapte să se impună drept o urgență și, mai mult decât atât, să fie o obligație.

Ceea ce mi-a fost dat să văd în ultimii ani pe scenă, ceea ce mi-a fost înfățișat atunci când mă aflam în calitate de spectator, la teatru, sub numele de artă, mi-au părut, vă spun sincer, chiar dacă poate sună brutal, niște

„nevroze mediocre semnate de niște nume interșanjabile“[32]. Condiția de spectator de teatru în România mi-a pricinuit multe suferințe. Și, la un moment dat, anormalitatea riscă să devină normalitate dacă nu reușim să ne păstrăm un soi de echilibru și de luciditate. Dar ceea ce nu mă lăsa, de fapt, să intru în amorțire erau tocmai reacțiile la ceea ce ni se livra ale celor care se aflau alături de mine în sală, ale publicului care mâine, dacă aveam spectacol, era publicul meu. Iar asta mi-a pricinuit timp de mai mulți ani o mâhnire profundă.

Timp de zece ani, până să mi se releve spațiul teatral european și să fac cunoștință cu alte tipuri de public, influențate, bineînțeles, fiecare de cultura spațiului din care proveneau, am crezut că lupta e pierdută și că toată munca pe care o depusesem până atunci pentru formarea mea ca actor fusese în zadar. Am trăit o perioadă în care era spectacolelor *copy-paste* era în floare. Am întâlnit nenumărați regizori care veneau să ne aducă înregistrări video ale colegilor din alte teatre care interpretau ce tocmai ne pregăteam noi să punem în scenă și să ne roage să „facem ca ei“. Iar dacă făceai un tur al teatrului românesc și te plimbai prin țară, puteai să observi aproape un repertoriu universal, pentru că puteai să vezi aceleași piese, montate la fel, doar cu alte distribuții, în rest fără un strop de schimbare în ceea ce privea punerea în scenă, nemaivorbind despre viziune regizorală.

32. V. Adela Toplean, „Rateurile realității”, articol scris în 2021, apărut în publicația online Contributors.ro, în care autoarea scrie despre schimbările pe care pandemia de coronavirus le-a adus cu ea și care și-au pus amprenta puternic asupra personalității individului. Totodată, articolul pune în discuție chestiuni legate de percepția realității, pericolul deformării ei, ideologie și utopie, amintește despre o dezordine care nu se mai recunoaște pe sine ca fiind dezordine, acuză decăderea artei și a formei spectacolului la un nivel de nevroză mediocră și face referință și la un alt aspect extrem de important, care ar fi reprezentat de costurile psihologice însemnate pe care omul ajunge să le plătească atunci când face eforturi ca să se raporteze la o realitate care, pe măsură ce trece timpul, devine din ce în ce mai ambiguă – https://www.contributors.ro/rateurile-realitatii/?fbclid=IwAR2t0JFO5klk34KrNfgnBFD4xxjMOvQg8XMIOBIT058oyvhOeQD6jj_jWly, consultat la 03.08.2021.

Am avut parte de clipe care depășesc orice fel de limită a normalității, în care regizorul a făcut un șir indian din actori și ne-a plimbat, de mână, prin scenă pentru a ne „arăta traseul“, asta cu doar câteva ore înainte de momentul premierei, sau teatre pentru care am jucat încropindu-mi un costum din hainele mele din garderoba personală, hainele de acasă. Au fost teatre în care am suportat condiții de nedescris, fără căldură, apă caldă sau care ofereau drept spații de cazare camere pline (la propriu) de șoareci.

Cea mai mare parte a managerilor de teatru din România conduc instituțiile finanțate din bugetul public ca pe propriile moșii, iar în interiorul lor arta nu-și mai găsește nicidecum locul. Aerul de imoralitate, de corupție, care plutește în toate instituțiile din țară, nu numai în cele de cultură, nimicește esența spiritului creativ și face aproape imposibilă desfășurarea unei activități artistice în condiții decente, umane. Arta în România a ajuns să fie atât de politizată încât, sincer, mă întreb care mai e rostul ei dacă ea există în forma asta? Ce anume ajunge ea să mai servească, de fapt?

Într-o asemenea viziune, arta și-a pierdut drepturile, și nu doar atât. Ea nu numai că a fost golită de sens, ci a fost și batjocorită. Cred, în final, că despre toate astea aș putea chiar să scriu o altă carte, ținând cont că aici v-am prezentat doar un tablou din toată seria ce definește relația mea ca actor cu sistemul teatral de stat din România.

Am să mă opresc aici cu încercarea de a vă forma niște imagini puternice, care sunt astfel tocmai pentru că expun o realitate. Numai că vreau să trag un semnal de alarmă cu privire la tot acest stadiu în care se află teatrul nostru la momentul actual și să subliniez faptul că toate aceste aspecte trebuie eliminate cât mai repede cu putință. Lucrurile trebuie să fie rostite tare și răspicat în ceea ce privește etapa în care ne aflăm. Altfel, tăcerea are și ea repercusiunile ei.

Atitudinea ignorantă, pasivă, în fața unui asemenea tablou pe care nu-l pot descrie altfel decât dezolant, nu face

altceva decât să includă posibilitatea ca totul să conveargă și mai puternic spre o cale a pierzaniei, iar teatrul să riște să nu se mai curețe nici acum de principiile diletantismului. Sunt absolut conștientă de faptul că „nu se face primăvară cu o floare“, așa cum și Eugenio Barba le cerea deseori actorilor săi să confrunte realitatea și să înțeleagă că un singur spectacol bun nu va transforma radical lumea. Numai că tot el adăuga, legat de a face această meserie, să luăm mereu în considerare faptul că „un spectacol oribil“ ar face lumea să fie și mai urâtă și plină de dizgrație:

> „Le-am spus adesea actorilor mei că un spectacol magnific nu schimbă lumea, dar că un spectacol care te lasă indiferent și care pare generat de indiferență o face și mai urâtă. [...] Fraza mea este valabilă numai din punctul de vedere al *ethos*-ului meșteșugului. Un spectacol mediocru sau indiferent nu face lumea mai obscenă decât este. Pentru cel care privește, nimic nu este șters sau adăugat și dispare curând din memoria sa. Însă un angajament călduț lasă o amprentă de neșters în noi, toți cei care l-am creat. Se transformă într-un reflex condiționat în viitoarele zile de muncă“.[33]

Tăcerea îmi pare că s-a transformat în vremurile noastre în reflex. Actorul de astăzi care alege să tacă în această situație, care nu reacționează, care se preface că nu vede ce se întâmplă în jurul lui, care este laș, nu va reuși să își depășească nicicând condiția de funcționar și să se numească artist. Un artist desăvârșit e viu, are personalitate, și nu una banală.

Îmi pare că ființa umană, lipsită aproape complet de sensibilitate în privința a tot ceea ce-i extern și nu intern, tinde să alcătuiască o societate formată din indivizi egocentrici, lipsiți de empatie, care de fapt, împreună, fac

33. Eugenio Barba, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere din limba engleză de Diana Cozma, ediția a II-a, colecția Yorick, coordonată de Monica Andronescu, București, Editura Nemira, 2013, p. 24.

parte dintr-o lume care se distruge, puțin câte puțin, dar în mod sigur, pe sine.

Eu am decis că nu pot să iau parte la așa ceva și că nu-mi doresc pentru nimic în lume să fiu actorul-curtezană, ci că, mai degrabă, acela era momentul în care eram pregătită să renunț la confortul unui salariu lunar, ce-mi oferea o stabilitate financiară, pentru a-mi dobândi statutul de actor sacralizat, care nu putea să se nască decât dintr-un actor care era, mai înainte de toate, independent. Am decis să nu mă vând, ci să mă dăruiesc mai departe prin arta mea.

Îmi doresc ca acest studiu să rămână scris și să fie deopotrivă perceput ca un manifest pentru un teatru reformat al mileniului trei, un teatru responsabil, care să știe să-și primească spectatorul cu dragoste.

Arta a murit! Trăiască Arta!

Paris, august 2021

Capitolul 1
SCURTĂ RADIOGRAFIE A ISTORICULUI TEATRULUI LABORATOR

Am constatat că în ultima perioadă am început să aud tot mai des și rostit cu o foarte mare ușurință, aș putea spune, cu lejeritate chiar, termenul de *laborator* în context teatral. Am încercat să observ cu atenție în această situație și să găsesc niște răspunsuri, în primul rând care să fie foarte clare pentru mine, la întrebarea ce anume face din teatrul laborator să fie laborator și care ar fi conceptele care l-ar defini, în esența lui. Consider că ar fi necesar să ne îndreptăm puțin atenția către rădăcinile acestui tip de teatru și să căutăm să înțelegem mai bine, înainte de a eticheta o manieră teatrală ca fiind de laborator, ce anume a însemnat el în viziunea aceluia care i-a pus bazele. De asemenea, este de urmărit ce reprezenta teatrul lui Grotowski până să capete denumirea de laborator și cum s-a modificat el de-a lungul perioadei în care și-a desfășurat activitatea[1].

Emilia (1897-1978) și Marian Grotowski (1898-1968), o învățătoare și un pădurar cu înclinații spre pictură, îl aduc pe lume, la 11 august 1933, într-un mic oraș din sud-estul Poloniei, pe Jerzy Marian Grotowski, cel de-al patrulea membru al familiei.

---

1. Toate informațiile ce urmează a fi prezentate în acest capitol, informații ce prezintă o trecere scurtă în revistă a ceea ce înseamnă, pe scurt, istoricul teatrului laborator și informații generale despre biografia regizorului analizat, au ca sursă mai multe lucrări de specialitate printre care: Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, București, Editura Nemira, 2014; Diana Cozma, *Teatrul înlănțuit, eseu despre teatrul lui Jerzy Grotowski*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007; James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, Londra, New York, Routledge, 2007, parte din seria Routledge Performance Practitioners.

Soarta părea că i-a predestinat acestuia să nu aibă întocmai un destin obișnuit. Se născuse cel ce avea să devină una dintre cele mai importante figuri ale teatrului în secolul XX, un reformator fără de care revitalizarea acestei forme de artă, în acel secol în care omenirea a trecut prin crize profunde, ar fi fost probabil un proces mult mai complicat, iar riscurile ca el să eșueze ar fi fost mai mari fără munca de cercetare continuă pe care acesta a depus-o pe durata desfășurării întregii sale cariere.

Grotowski nu a fost un privilegiat al timpurilor. Cultura în secolul XX a traversat perioade complicate din mai multe puncte de vedere – contextul social, cel politic, cel economic și cel sanitar au fost unele extrem de dificile pentru umanitate în acele timpuri. A fost secolul care a fost dominat de o avalanșă de evenimente importante și de mare încărcătură – pandemia de gripă spaniolă, Primul și Al Doilea Război Mondial, problema armelor nucleare și cea a decolonizării etc. Probabil că tocmai de aceea arta sa a fost însă una care a avut un impact fenomenal asupra individului, pentru că Grotowski însuși se formase ca om trecând prin nenumărate greutăți.

Îmi amintesc că profesoara mea de arta actorului, cea care a fost mai mult decât un simplu pedagog și mi-a rămas mentor pentru a-mi ghida pașii prin jungla de afară și după terminarea anilor de studiu, Monica Ristea[2], ne spunea tot timpul că „trebuie să coste, să te coste”. Ce să coste? Ea vorbea, evident despre orice clipă petrecută-n scenă și ne spunea despre acele momente că, dacă ele nu costă, dacă

2. Monica Ristea, actriţă a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, pedagog al Universităţii de Arte din Târgu Mureş, cunoscută pentru serialul românesc *Lumini şi umbre*, unde a jucat alături de generaţia de aur a teatrului şi filmului românesc. Ne vorbea adesea în cadrul cursurilor de actorie despre cât de important este să conştientizezi că tu eşti instrumentul tău principal de care te foloseşti ca să-ţi faci meseria. Ne cerea să ne îndreptăm atenţia către noi înşine, către interiorul fiinţei noastre, el fiind tocmai colţul pe care trebuia să-l expunem pentru a putea fi adevăraţi, în consecinţă şi credibili în actul nostru. Să pui parte din tine în ce faci – am avut întotdeauna asta în esenţa mea, ca actor. Am învăţat însă să fac asta, am deprins mecanismele acestei funcţionări pe durata anilor iniţiali de studiu în care am avut norocul să am parte de un pedagog *ales*.

nu dor, sau poate chiar și atunci când nu provoacă durere, suferință, dacă ele nu ne împing la un anumit tip de consum în spațiul scenic, dacă nu facem altceva decât să rămânem la stadiul de confort, actul nostru capătă o notă de gratuitate și atunci își pierde sensul, nemaiajungând să-și împlinească scopul.

Aș zice că pe Grotowski l-au durut multe și „l-a costat“ în permanență. Și cred că tocmai acesta este aspectul ce a făcut din arta lui să fie una care a avut un impact zdrobitor asupra indivizilor ce au format publicul său. Arta lui a fost una măreață pentru că s-a născut din durere și din experiență – și pot să spun că rar se naște artă supremă, desăvârșită, numai și numai din lumină.

Grotowski rămâne încă de timpuriu fără tată și crește alimentat și înconjurat doar de puterea și afecțiunea mamei sale. Când acesta era doar un copil, în septembrie 1939, în primii săi ani de viață, Germania condusă de Adolf Hitler a invadat Polonia. La acel moment, tatăl său, care lupta ca ofițer în armata poloneză, a fugit în Franța și apoi în Anglia. După război, Marian Grotowski, un contestatar convins a ceea ce reprezenta în esența sa regimul sovietic, alege să își părăsească pentru totdeauna familia și să renunțe la viața sa, refuzând să se mai întoarcă în Polonia și emigrând în Paraguay.

Astfel, viața l-a adus în situația în care acesta, de la vârsta de șase ani, nu și-a văzut vreodată tatăl. Această situație, în care tatăl ofițer nu se mai întoarce la familia lui după război, este una extrem de dureroasă, oricare ar fi motivele care ar cauza-o. Cred că trebuie să fie cu atât mai greu pentru cei părăsiți când a nu te mai întoarce acasă reprezintă o alegere, așa cum s-ar fi întâmplat în cazul tatălui său, Marian.

Atunci când a început războiul, mama lui Grotowski, Emilia și-a mutat familia într-un mic sat, la aproximativ 20 de kilometri de Rzeszow, în Nienadowka. Acolo, ei au trăit modest, pentru că salariul de profesoară nu era unul prea mare nici în acele vremuri în estul Europei.

Anii petrecuți acolo și-au pus amprenta asupra dezvoltării sale ulterioare și chiar și asupra artei sale. Multe din

întrebările ce s-au regăsit în creațiile lui, ce l-au obsedat pe Grotowski până târziu, cele de genul *cine sunt eu?,* pornesc de la acele perioade, ele născându-se anii în care personalitatea lui s-a format. Acești ani de formare și-au spus cuvântul și au definit destul de multe percepții ale sale asupra vieții și o parte însemnată din preocupările pe care el le-a avut de-a lungul ei. În acest sat mic, printre țărani, el s-a confruntat pentru prima dată cu ritualul, cu tradiția și cu credințele populare.

Despre influențele primare, despre scriitori ce l-au influențat pe Grotowski în arta sa, ulterior și despre prima lui „întâlnire cu Iisus“, discută James Slowiak și Jairo Cuesta în volumul ce îl vizează pe regizorul polonez și care reușește să surprindă extrem de bine, după părerea mea, parcursul preocupărilor lui:

> „Într-o zi, mama lui Grotowski a adus acasă cartea lui Paul Brunton[3], *India secretă*, un curios volum despre contactul unui jurnalist englez cu misterele Indiei. În jurul aceleiași perioade, preotul din sat i-a dat, în secret, tânărului Grotowski o copie a Evangheliilor pentru a le citi singur. În acei ani, biserica catolică poloneză cerea participarea preot pentru a citi Evangheliile. Însă Grotowski l-a întâlnit pentru prima dată pe Iisus, singur, într-un fânar deasupra cotețului de porci de la ferma unde locuia.
>
> Aceste cărți – împreună cu *Viața lui Iisus* a lui Renan – plus Zoharul, Coranul și scrierile lui Martin Buber și Feodor Dostoievski au servit drept bază pentru întrebările pe care Grotowski le-a urmărit în fiecare fază a investigațiilor sale creative. Dar cartea lui Brunton a fost cea care l-a influențat cel mai profund pe Grotowski“.[4]

3. Paul Brunton, filosof britanic, călător, guru, a fost primul european care a primit permisiunea să petreacă o noapte în Marea Piramidă a lui Kheops. El reprezintă o punte de legătură între tradiția orientală și cea occidentală, având-l ca maestru spiritual pe marele yoghin Ramana Maharishi.
4. James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 3. Toate traducerile, cu excepția celor pentru care este indicat un traducător, îmi aparțin.

Jerzy Grotowski a fost o personalitate puternică, despre care putem afirma că a influențat puternic, dar care, la rândul ei, a fost și ea influențată. Acesta primea într-o formă asumată influențele, le căuta chiar. El a știut, atât cât a trăit, să se lase influențat într-o manieră care să-i faciliteze evoluția. A căutat, pentru că „a căuta" îi stătea în caracter. Dacă este ceva ce putem spune că l-a caracterizat, a fost acest fapt de „a căuta", care făcea parte din esența grotowskiană, fără îndoială.

Își termină studiile secundare la Cracovia, unde se mută cu familia sa în anul 1950.

Grotowski nu a subscris scenariului clasic în care de mic să își fi dorit să devină artist și așa să se și întâmple. El a fost însă atras de zona spiritualității încă de când era copil.

Ușor nehotărât, tânărul Grotowski își trimite dosarul la mai multe academii de studii superioare. Primii care i-au răspuns afirmativ și care și-au deschis pentru el porțile au fost decidenții de la departamentul de actorie al Școlii de Teatru de Stat.

Despre studentul Jerzy Grotowski, cel ce se pregătea să devină actor, se spune că acesta nu ar fi excelat neapărat la materiile practice. Mai mult, atunci când a fost nevoit să își demonstreze abilitățile ce îl calificau pentru a păși pe acest drum, la examenul de admitere a primit doar note „satisfăcătoare", inclusiv un calificativ foarte slab pentru dicție. Spre deosebire de partea practică, cea teoretică îi punea însă foarte bine în valoare calitățile. Grotowski excela și lua calificative maxime la eseurile cu tematică ce trimitea spre domeniul cercetării teatrale, cum ar fi „Cum poate teatrul contribui la dezvoltarea socialismului în Polonia?"[5].

Tocmai acest sistem socialist asupra căruia ridica el întrebări își impunea viziunea, prin intermediul cenzurii pe care o aplica guvernul polonez asupra spectacolelor de teatru. Rămăseseră neatinse însă repetițiile. Deși cenzura era aplicată în acea perioadă spectacolelor, repetițiile

5. *Ibidem*, p. 4.

rămăseseră încă un spațiu viabil de exprimare. Ele nu fuseseră reglementate, încadrate încă în niciun context care ar fi putut să blocheze, să împiedice procesul de sondare pentru a găsi răspunsuri la întrebări. Tocmai acest lucru îl făcea pe artist să se declare atras de posibilitatea de a studia în domeniul teatrului. Repetițiile de teatru rămăseseră locul unde puteai fi liber fără să te judece nimeni – un spațiu relativ sigur.

Grotowski reușește să absolve și ajunge să lucreze ca actor la teatrul Stary din Cracovia. La scurt timp, el primește o bursă care îl împinge pe drumul ce-i fusese de fapt predestinat, ajungând să studieze arta regiei.

Când pleacă la Moscova, despre Jerzy Grotowski se știa deja că este un susținător al lui Stanislavski și al ideilor acestuia din urmă. Școala poloneză de teatru se afla în estul Europei, unde modelul stanislavskian stătea încă la baza metodei artei actorului, iar teoriile sovietice influențau puternic educația vremurilor.

Pe lângă metoda lui Stanislavski, pe Grotowski, care a încercat să fie la curent cu tot ce se întâmpla atât în Europa, dar și pe alte continente, l-au influențat puternic exercițiile de ritm ale francezului Charles Dullin, Meyerhold și biomecanica sa (chiar dacă acesta se opunea ideilor lui Stanislavski), munca actorului și regizorului de teatru rus Vahtangov, teatrul oriental și antrenamentul actorului japonez etc.[6] Stanislavski ar fi fost acela care a influențat maniera în care Grotowski lucra cu actorii, dar Meyerhold i-ar fi inspirat dorința de a sonda mai adânc spre a descoperi mai apoi uluitoarea forță creatoare a meseriei de regizor.

Urmează pentru Grotowski o perioadă în care călătorește mult. Pleacă, la un moment dat, în Asia, iar când revine în Polonia, în toamna anului 1956, o găsește cum nu se putea mai rău. El se întoarce într-o țară debusolată, suferind sub opresiune, măcinată de corupție, care clocotea de proteste muncitorești în care s-au implicat și artiști și

6. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, pp. 58-59.

intelectuali ai vremii. Grotowski devine chiar el un activist și se implică în tot ceea ce a însemnat mișcarea momentului din acel „octombrie polonez“[7]. Iată încă o dovadă a faptului că, așa cum în prezent sistemul influențează (în cazul spațiului teatral românesc, aș spune că nu într-un sens pozitiv) dezvoltarea artelor spectacolului, și vremurile pe care le-a trăit Grotowski influențau puternic sistemul artistic polonez. Chiar dacă s-a implicat activ ca cetățean în mișcările civice ale vremurilor, ca artist, Grotowski pare să stea departe de sfera politică, după cum declară chiar el:

> „Muncesc nu pentru a face vreun discurs din asta, ci pentru a lărgi insula de libertate pe care o port cu mine; obligația mea nu este de a face declarații politice, ci de face găuri în zid. Lucrurile care au fost interzise înaintea mea ar trebui să fie permise după mine; ușile care erau închise chiar și cu lacăt dublu, acelea ar trebui să fie deschise.”[8]

Între anii 1957 și1959, Grotowski lucrează mult. Pune în scenă spectacole pentru repertoriile mai multor teatre, ia premii, predă și ajunge în Franța, unde are parte de o întâlnire cu cel care a fost supranumit „regele pantomimei“, evreul de origine poloneză Marcel Marceau. Întâlnirea dintre cei doi a influențat profund o parte din munca de după a lui Jerzy Grotowski.

Îmi imaginez că asta s-a întâmplat cumva natural, că apropierea lui de Marceau s-a produs firesc, atâta timp cât știm despre el că aspectele ce aveau să îl intereseze pe polonez mai departe erau cele legate de fizicalitatea actorului și de condiția unui teatru sărac, în care magia actului stă în relația dintre spectator și actor.

Dacă privim în detaliu, există o legătură strânsă între disciplina și rigurozitatea pe care Grotowski a impus-o

7. „Octombrie polonez“ este denumirea dată revoltelor muncitorești ce au avut loc în toamna anului 1956 în Polonia.
8. *Apud* James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p.7.

actorilor ce lucrau în laboratorul său și calitățile indispensabile unui mim pentru a executa un număr care să-i creeze spectatorului iluzia magică.

Mă gândesc la legătura care s-a creat între Grotowski și Marceau. Mă gândesc și cum m-a adus soarta, pe mine, actor de laborator din născare (nu știam neapărat despre mine că sunt actor de laborator până să o întâlnesc pe Muriel Manea – simțeam, doar că nu reușisem până la momentul întâlnirii cu ea să mă definesc într-un mod atât de concret), să lucrez timp de șapte ani sub direcția de scenă a fiicei lui Aureliu Manea, acesta din urmă întâlnindu-se personal cu Grotowski, cei doi împărțind aceleași idei în materie de teatru. Grotowski duce mai departe viziunea lui Marcel Marceau, după ce face o călătorie în Franța pentru a-l întâlni pe acesta – în Franța în care mă aflu eu acum, la generații distanță, pentru a le cerceta munca, lucrând în mod direct, în cadrul academiei lui Carlo Boso de la Versailles, cu Elena Serra[9]. Serra a lucrat aici din 1985 până în 2005 și i-a fost, timp de douăzeci de ani, asistentă regelui pantomimei. Și, ca să închidem cercul, Grotowski debutează în 1957 cu *Scaunele* lui Ionesco. Frumos parcurs al influențelor, în spațiul estic și vestic al Europei, aș zice.

Întorcându-ne la drumul regizorului polonez și păstrând contextul acelor „întâlniri“, acelor intersecții profesionale spectaculoase, ajungem la momentul în care șansa face ca el și criticul de artă și teatrologul Ludwik Flaszen să se cunoască.

---

9. Elena Serra s-a născut în Italia și este profesoară, regizoare și actriță. S-a mutat la Paris în 1985. unde a colaborat, până în 2005, cu compania lui Marcel Marceau, căruia i-a fost și asistentă. Un fenomen al artei și pedagogiei teatrale contemporane, are o formare multidisciplinară (teatru, clown, mimă, dans), ce a orientat-o către un tip de pedagogie în care corpul devine un adevărat instrument capabil să interpreteze limbajul în slujba actorului. A colaborat cu Marcel Marceau și a jucat în spectacolele companiei acestuia, spectacole cu care au făcut turnee în întreaga lume. După ce a predat la Școala Internațională de Mimodramă, continuă să formeze tineri actori la Academia Internațională de Artă Dramatică condusă de Carlo Boso și Danuta Zarazik și la Institutul Music Hall din orașul Le Mans și conduce *masterclass*-uri în diferite școli de teatru și universități din Franța și Europa.

A fost destinul, probabil, care l-a făcut pe Grotowski să-i treacă pe sub fereastră lui Flaszen într-o zi – ca într-o poveste ce merită să stea scrisă în cărți, ca și cum toate astea trebuiau să se întâmple –, nu într-un moment întâmplător, ci tocmai când autoritățile din Opole îi propuseseră lui Flaszen responsabilitatea *Teatrului celor 13 Rânduri*. Flaszen primea un teatru pe mână și simțea că mai are nevoie de aliați în demersul său. Și așa, Grotowski ajunge să ridice „toate pânzele sus"[10] pe corabia Teatrului celor 13 Rânduri.

Criticul de artă Ludwik Flaszen avea o sensibilitate aparte pentru domeniul artelor spectacolului. El simțea că poate să ducă multe dintre responsabilitățile unui teatru, însă nu și pe aceea de regizor. De chestiunile ce aparțineau practicii teatrale în sine, i-a propus să se ocupe lui Grotowski[11]. Începe astfel, prin contactul dintre aceștia, construcția, pas cu pas a ceea ce avea să devină mai târziu *Teatrul Laborator*.

Teatrul celor 13 Rânduri stă la baza Teatrului Laborator de mai târziu. El nu ascundea ceva fascinant neapărat în spatele denumirii sale. Se numea așa pentru că efectiv sala avea treisprezece rânduri de scaune – o sală deloc excepțională din punctul de vedere al dotărilor. La ce tip de teatru aveau să săvârșească acolo – sărac –, nici nu era nevoie de altceva decât un acoperiș deasupra capului, disciplină, rigurozitate și puțină inspirație pentru actul creator. Acest teatru, la cârma căruia se aflau cei doi care aveau să dezvolte o relație de colaborare specială de-a lungul anilor ce au urmat, și-a început activitatea într-un mod simplu, ca oricare alt teatru de repertoriu ce-și desfășura activitatea în perioada aceea. Nu s-a instituit din start formula de laborator, ea a necesitat căutări complexe ce au cerut timp, și nu doar timp.

10. *Toate pânzele sus* este un serial de televiziune al Televiziunii Naţionale Române, o adaptare cinematografică după romanul cu același nume al scriitorului Radu Tudoran, produs între 1975 și 1977 și regizat de către Mircea Mureşan.
11. V. James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 9.

Cu un director literar – Ludwik Flaszen –, cu un regizor și, în același timp, director artistic – Grotowski –, teatrului din Opole nu îi mai lipsea decât nucleul, acel element care avea să stea la baza formulei ce-l definește mai târziu ca teatru – actorul. Cei doi parteneri s-au pus pe treabă și au început, ca niște artizani extrem de iscusiți, construcția unui teatru revoluționar. Și cum orice spectacol bun pleacă de la o distribuție bine făcută de către regizor, așa și Teatrul celor 13 Rânduri pornește la drum cu o distribuție nemaipomenit de valoroasă, care avea să formeze echipa teatrului pentru mulți ani după aceea.

Nu mai mult de opt oameni au fost selectaţi, fără să ştie la momentul acela că aveau probabil să pornească într-una dintre cele mai interesante și deloc facile călătorii, una neobișnuită, către centrul sinelui lor, una către renunțarea la mască și către sensul pur și propriu al ceea ce înseamnă „a fi“ aici și acum pentru ființa umană. Grotowski i-a numit „renegați“ și afirma că fiecare dintre ei avea o „calitate explozivă deosebită“[12].

Teatrul celor 13 rânduri și-a început primul proces de producție cu scenarii de Jean Cocteau. Actorilor li s-ar fi cerut să își memoreze replicile înainte de prima repetiție. Încercați să cereți asta astăzi, dragi regizori care poate lecturați acest studiu, în teatrele în care lucrați. Să vedeți câți dintre actorii unei trupe v-ar respecta cerința. Am întâlnit nu numai un singur caz în care colegii mei pe scenă aveau, în repetiții, sau cu atât mai grav, la spectacole, replicile scrise și lipite pe te miri unde pe costum, astfel încât să poată susține reprezentația, sau texte integrale lipite de decor sau de obiecte de recuzită cu inscripții textuale etc.

12. Dintre actorii selectaţi pentru a face parte din trupa de la Opole, îi amintim pe Rena Mirecka (n. 1934), o absolventă a Şcolii de Teatru din Cracovia, pe Zygmunt Molik (n. 1930) şi pe Antoni Jahołkowski (1931-79). Când Grotowski vorbea despre „renegaţi”, se referea şi la alţi actori care s-au alăturat în stagiunile ce au urmat: Zbigniew Cynkutis (1938-87), Ryszard Cieślak (1937-90), ce avea să devină actorul preferat al lui Grotowski, Stanisław Scierski (1939-83), Maja Komorowska (n. 1937) şi actriţa sud-americană Elizabeth Albahaca (n. 1937). Aceşti opt actori au format nucleul grupului care va fi asociat cu opera lui Grotowski pentru următorii 25 de ani.

Un fenomen interesant, după părerea mea, care dă o notă particulară conceptului de laborator grotowskian în esența lui, avea de-a face cu durata perioadelor în care se repeta, care creştea progresiv cu fiecare nouă producție.

Muriel Manea își situează laboratorul și metoda de lucru la pol opus, concentrând timpul scenic într-o manieră similară cu cea a unui alchimist, repetând într-un timp scurt, dar extrem de eficient și cu un consum extraordinar de energie, ce implică concentrarea tuturor forțelor din partea artistului. Sincer, îmi vine greu să îmi imaginez acum mai mult de patru ore de repetiție succesive în sistemul ei, sau cum ar fi ca ea să preia orarul laboratorului lui Carlo Boso, unde antrenamentul chiar devine parte din ritualul zilnic, iar pregătirea un mod de viață, petrecând la lucru mai mult de zece ore, cu o scurtă pauză de o oră (oră în care nu părăseai zona de lucru pentru că nu aveai timp). Asta nu înseamnă că acest al doilea laborator nu ar solicita un consum enorm din partea actorului, doar că solicită acel tip de consum care exclude transpunerea interioară, prin urmare, altele sunt direcțiile de concentrare și zonele de control care trebuie urmărite. Vorbim implicit despre un consum exterior și de alt ordin și nu unul interior, psihologic, care să solicite actorul până la accesarea nivelului de transă, spre exemplu.

Revenind la Teatrul celor 13 Rânduri, de ce era nevoie de tot mai mult timp pentru producția unui spectacol? Pentru că natura procesului de cercetare, care era definitorie pentru laboratorul lor, o impunea de la sine. La teatrul din Opole se căuta explorarea profunzimilor, iar artiștii de acolo nu au ezitat să își ia, pentru asta, de fiecare dată, timpul necesar. Așadar, la a doua producție a lor, repetițiile s-au întins pe durata a șase săptămâni. Cea de-a treia producție i-a împins și mai departe, așa că pentru trei luni aceștia au păși în spațiul scenic pentru a-și desfășura propriile căutări. A patra a durat șase luni, iar ultima creație, producția teatrală finală a laboratorului, cu spectacolul

Apocalypsis cum figuris, a avut în jur de 400 de repetiții ce s-au întins pe o perioadă de trei ani.

În această primă etapă a sa, Teatrul celor 13 Rânduri, în afară de *Orfeu*, care a avut premiera pe 8 octombrie 1959, a mai produs *Cain* de Byron (premiera: 30 ianuarie 1960) și o altă creație a lui Maiakovski, tot în 1960. Grotowski a fost, se pare, fidel teatrului său, în sensul în care și-a continuat cercetările, fiind devotat trupei inițiale cu care a plecat într-o călătorie lungă și nu a regizat decât o singură producție în afara Teatrului celor 13 Rânduri – *Faust* de Goethe (premiera: 13 aprilie 1960), la Teatrul Polski din Poznan.

Tot în acest stadiu, se pun bazele unei colaborări între Flaszen și Grotowski, colaborare ce avea să devină unul dintre cei mai importanți piloni ai sistemului de teatru laborator. Ea durează zece ani, din 1959 până în 1969, și poartă numele de *Teatrul Producțiilor*. Atunci, Grotowski își creează o voce puternică și articulează clar nevoia de libertate, de eliberare prin spectacolele sale, spectacole ce au generat, la timpul lor, păreri împărțite între criticii vremii. El își exprimă în toată acea perioadă nemulțumirea față de starea teatrului și se declară un adept al responsabilității și eticii artistice.

Această perioadă a *Teatrului Producțiilor* a reprezentat doar prima etapă din cele cinci ce aveau să definească laboratorul grotowskian, ce a înglobat mai mult de patruzeci de ani de căutări în domeniul artei teatrale. Astfel, s-au distins cinci mari perioade ale cercetărilor lui Jerzy Grotowski și ale colaboratorilor săi – *Teatrul Producțiilor*, *Teatrul Participării* (sau *Parateatrul*), *Teatrul Surselor*, *Drama obiectivă* și *Arta ca vehicul* (sau *Artele rituale*).

Așa cum Flaszen avea nevoie de Grotowski pentru ca acesta să îndeplinească rolul de regizor, așa și Grotowski, la rândul lui, avea mare nevoie de un colaborator ca Ludwik Flaszen. Unul care să fie atât de prezent în căutările echipei, atât de conectat la simțurile ei estetice și care, poate cel mai important, să poată să și consemneze asta într-o manieră cât mai concretă, corectă, coerentă, cât mai

apoape de adevăr. Ce ar mai fi căutările unei trupe de teatru fără a fi consemnate? O parte din ideile și teoriile lui Jerzy Grotowski ne sunt la îndemână astăzi și datorită lui Flaszen, care a ştiut să observe cu atenţie munca regizorului cu actorul și să ne-o expună, mai apoi, într-un sens foarte clar, într-o formă accesibilă. Flaszen a tradus laboratorul astfel încât noi să-l putem înțelege mai bine.

1.1. Concepte și direcții în laboratorul lui Jerzy Grotowski

În stadiul incipient al căutărilor sale, Grotowski își expune în mod clar motivele pentru care a lucrat în teatru și arată că era în căutarea eliberării. Căutarea sa este, probabil, una dintre cele mai fascinante căutări artistice ale secolului al XX-lea. Ea vine să ne servească, în opinia mea, și astăzi drept ghid pentru practicarea acestei meserii, în principal atunci când ne referim la aspecte care ţin de etica ei.

Grotowski a fost un artist generos, ce și-a adus, cu siguranță, contribuția la dezvoltarea teatrului, în general, dar în special a mișcării teatrale de secol XX. A cercetat în amănunt teatrul și arta actorului, obsedat într-un fel de esență, de descoperirea ei. Regizorul polonez nu numai că a cercetat, dar a simțit dintotdeauna nevoia de a împărtăși toate răspunsurile la care acesta ajunsese în timp. Îl interesau teme esențiale, ca viața și moartea, iar superficialul, artificialul îi erau concepte extrem de îndepărtate, ce nu se regăseau în structura lui. Grotowski era profund, a căutat să înțeleagă individualitatea în amănunt. El dorea să descopere ceea ce ar fi fost pur și desăvârșit, adevărat în sens propriu, în centrul ființei umane, și îndemna la îndepărtarea aspectelor ce ar putea ține de o „sferă îngustă de interes“:

> „Am ales profesia de artist pentru că mi-am dat seama destul de devreme că eu sunt bântuit de o anumită «preocupare tematică», de o anumită «preocupare conducătoare», «un motiv» și o dorință de a dezvălui această

«preocupare» și de a o prezenta altor oameni. Sunt bântuit de problema singurătății umane și de inevitabilitatea morții. Dar o ființă umană (și aici începe «motivul meu principal») este capabilă să acționeze împotriva propriei singurătăți și a propriei morți. Dacă cineva se implică în probleme în afara sferelor înguste de interes, dacă se recunoaște uniunea dintre om și natură, dacă este conștient de indivizibilitatea naturii și își găsește identitatea în ea, atunci se atinge un grad esențial de eliberare."[13]

Și dacă tot se afla în căutarea eliberării, în prima perioadă, cea a *Teatrului Producțiilor*, și teatrul lui Grotowski s-a eliberat de tot ceea ce era artificial, mecanic, născându-se, astfel, conceptul de *teatru sărac*, în care accentul cădea fără îndoială pe actor și pe capacitatea acestuia de a înfăptui actul de dăruire de sine, un act din care ce devine expresiv este tocmai ceea ce actorul săvârșește „în deplinătatea ființei sale"[14].

Au urmat alte și alte descoperiri, ce au adus la iveală și alte principii ce i-au caracterizat munca din acea perioadă. Grotowski era interesat de ceea ce însemna și presupunea conceptul de montaj și utilizarea spațiului, iar una din întrebările care s-au reluat de-a lungul activității sale în teatru a fost: cine poate fi un mare mesager?

Toate aceste concepte care au definit laboratorul grotowskian se regăsesc și în abordarea pe care Muriel Manea o are vizavi de teatru. Mai ales dacă ne referim la conceptul de montaj, care avea legătură cu textul pus în scenă. Muriel Manea, ca și Grotowski, și cu atât mai mult Carlo Boso, intervin cu toții asupra textelor pe care le montează. Ei adaugă bucăți de texte din alte opere, Carlo Boso uneori reface întreaga scriitură, ca în cazul adaptării în limba franceză pe care o face textului shakespearian *Visul unei nopți de vară*. Pe de o parte, Muriel Manea și Jerzy Grotowski,

13. *Apud* James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 8.
14. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, pp. 85-86.

în laboratoarele lor, folosesc, mai mult decât o face maestrul Boso în al său, textul ca pretext pentru o căutare interioară a actorului. În cazul primilor doi, actorul ajunge să se sprijine pe text pentru a putea porni în grandioasa călătorie către cunoașterea sinelui pentru dezvăluirea ulterioară a acestuia. Asta nu înseamnă că, în laboratorul de teatru popular, cuvântul nu poartă emoția sau energia cu el. În abordarea regizorului italian, textul devine extrem de important în contextul în care el reprezintă un suport pentru actorul care are ca sarcină majoră și să poată realiza, printre altele, progresia dramatică în așa fel încât spectatorul să rămână să vadă ce se întâmplă mai departe. Se caută, de la început, să se livreze într-o manieră coerentă și corespunzătoare toate informațiile care ajută spectatorul să se conecteze la povestea ce le este prezentată.

Grotowski cercetează în principal spațiul în relație cu spectatorul, apoi, în subsidiar, în relație cu actorul și spectatorul. O face alături de arhitectul de scenă Jerzy Gurawski[15]. Gurawski este cel care a proiectat spațiul, a creat scenografia, cel după a cărui viziune au fost construite atât decorurile, cât și costumele pentru spectacolele *Dr. Faust*, *Kordian* și *Prințul constant*, printre altele.

În munca lor împreună, aceștia au căutat să exploreze coordonatele relației dintre actor, spectator și spațiu, uzând de multe dintre dispozitivele care acum aparțin teatrului contemporan. Au experimentat în multe feluri pentru a vedea ce fel de așezare în spațiu conduce la o reprezentație cât mai de impact asupra publicului. Au schimbat decorul piesei, au căutat să exploreze ce înseamnă dinamica spațiului de joc și, astfel, au plasat publicul în contact direct cu actorii și chiar au testat integrarea spectatorilor în spectacol, ca participanți direcți la actul artistic. Grotowski îmbrățișa puternic concepția conform căreia aceștia deveneau, în economia spectacolului, mai mult decât niște simpli martori:

15. Jerzy Gurawski, arhitect polonez, colaborator apropiat al lui Grotowski, născut în Ucraina, în 1935.

> „l-am întâlnit pe Jerzy Gurawski, arhitect de o sclipitoare inteligență și inventivitate, care avea cam aceleași orientări ca noi, și împreună cu el am trecut la cucerirea fără compromisuri a spațiului.
> Dar care era, din acest punct de vedere, ideea conducătoare, inițial destul de abstractă, dar care, cu trecerea timpului, a prins contur și s-a materializat? Ea consta în a organiza spațiul pentru fiecare reprezentație, astfel încât să se lichideze concepția împărțirii sălii de spectacol în două sectoare separate unul de altul: scena și sala. Iar jocul actorului trebuia să constituie un impuls care să-l împingă pe spectator la acțiune.“[16]

Tocmai profitând de ceea ce au însemnat răspunsurile pe care i le-a oferit un astfel de experiment, regizorul polonez renunță repede la ideea transformării publicului în actant, constatând, în final, că ea ar putea îndepărta de fapt spectatorul de posibilitatea unei participări adevărate la ceea ce însemna spectacolul de teatru. Foarte rar am întâlnit printre spectatori oameni cărora să le facă plăcere să iasă din zona confortabilă a întunericului sălii și să intre în spațiul luminos al scenei. Mai mult, am observat că participarea activă la spectacol îl sperie cumplit pe spectatorul român, spre deosebire de cel din spațiul vestic-european, care este ceva mai obișnuit cu această formulă de spectacol, în care el se află în postura de realizator direct al actului artistic, împreună cu actorul.

Grotowski nu a căutat niciodată un spectator banal, ci mai degrabă unul care să se identifice cu condiția de căutător:

> „Personal, aștept un spectator care ar vrea să se vadă, să cunoască adevăratul aspect al naturii sale ascunse. Un spectator dispus să fie șocat pentru a renunța la masca vieții, un spectator gata să accepte atacul, să accepte transgresiunea normelor și așteptărilor comune, și care

16. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 133.

– astfel dezgolit, astfel dezarmat şi mişcat de o sinceritate la limita excesivului – consimte să își contemple propria personalitate.“[17]

Polonezul Grotowski caută, deci, un spectator curajos, capabil să facă acea călătorie către centrul ființei sale și care, în profunzimea ei, înțelege să o facă prin arta teatrului. Apoi, pe parcursul călătoriei, el trebuie să aibă capacitatea și deschiderea de a îndepărta multiplele măști ale personalității proprii, fabricate cu scopul de a rămâne integrat într-o societate și de a-i urma cerințele sau tendințele. Dacă, după ce a îndepărtat măștile, acesta s-ar putea privi, el ar ajunge să atingă acel soi de eliberare discutat în cadrul laboratorului grotowskian. Pentru asta, însă, spectatorul, precum se întâmplă și în cazul actorului, este condiționat de capacitatea de a renunța la dogme, de a uita tot ce a știut înainte pentru a putea să se reconstruiască, să se reformuleze în structura sa. În același sens, din punctul meu de vedere, ambele categorii de participanți la actul spectacolului trebuie să aibă curajul să pășească pe o cale a uitării, pentru ca abia mai apoi să ajungă să își reamintească.

În 1962, Teatrul celor 13 rânduri își schimbă denumirea și în mod oficial ia numele de *Teatrul Laborator al celor 13 rânduri*. Această schimbare de nume, cu tot ce aducea ea conceptual, părea să fie ceea ce astăzi am numi *rebranding*. Grotowski păstra, deci, ceea ce fusese bun în structură, eliminând din cadrul ei tot ceea ce putea să fie artificial și continuându-și astfel cercetările. Așadar, teatrul și imaginea lui se legau și mai mult de ceea ce însemna cercetarea în domeniul artei actorului, intitulându-se „laborator“ imediat după premiera cu spectacolul *Kordian* de Juliusz Slowacki, la 13 februarie 1962.

A fost o perioadă în care Grotowski a căutat susținători ai sistemului său ce tocmai începea să își definitiveze forma. Astfel, Eugenio Barba, care studia regia la o școală

17. James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 13.

de teatru din Varșovia, renunță la studiile pe care le făcea pentru a onora invitația lui Grotowski de a-l asista pe acesta în munca de la teatrul din Opole. Deși Polonia nu-i mai era neapărat pe plac lui Barba, el rămâne pentru a întreprinde căutări semnificative în domeniul teatrului alături de marele Grotowski, alăturându-se echipei în ianuarie 1962.

Conceptul de *teatru sărac* se naște în această perioadă a *Teatrului Producțiilor*, atunci când Flaszen folosește pentru prima dată termenul, descriindu-l ca pe „un teatru în care este absolut interzis să introduci obiecte, altele decât cele existente în scenă încă de la început“, idee consemnată în scris în timp ce analizează *Akropolis*, o producție a teatrului din 1962. Grotowski îmbrățișează sintagma, o preia, o dezvoltă într-una din scrierile lui, *Spre un teatru sărac*, și face din ea tocmai ce avea să fie o etichetă a revoluției teatrului în secolul XX[18].

În felul acesta, se conturează direcția laboratorului pe bazele căreia regizorul pune luminile, în ambele sensuri, și cel figurat, și cel propriu, pe actor, pe pregătirea lui temeinică pentru a se expune publicului, asistându-l pe acesta să ajungă la procesul de transpunere interioară, proces ce devine una din cărămizile ce au solidificat principiile care stau și astăzi la baza acestui tip de teatru.

Ceea ce își propunea această cale de lucru a sa (deși Grotowski a căutat în acea perioadă să se îndepărteze de ceea ce ar însemna o rețetă clară, o formulă extrem de cert articulată ce s-ar fi putut concretiza într-o metodă) nu era să îi formeze actorului un set de deprinderi care să constituie o tehnică, ci mai degrabă să-l ajute pe acesta să îndepărteze toate blocajele ce ar putea să apară ca să tulbure realizarea acelui proces de transpunere sufletească pe care o viza el, ca regizor, în lucrul cu actorul.

Influențat de tehnici de meditație și de practici spirituale pe care le-a cercetat în timp, întreprinzând mai multe călătorii în Asia și India, Grotowski menționează în cadrul

18. V. *ibidem*, p. 10.

acestui proces de dezgolire tehnica transei – o tehnică în care actorul este nevoit să-și folosească la maximum atât forțele fizice, cât și pe cele spirituale, ce îl duce pe acesta într-un prag aproape de „transiluminare“[19].

Dacă analizăm în detaliu această apropiere a lui Grotowski de Yoga și Hatha Yoga, putem să observăm că principiile pe care le urmăresc acestea din urmă și lucrurile care i se cer actorului în laboratorul grotowskian sunt extrem de apropiate. Asemeni yoghinului, actorul ce joacă în spectacolele lui Grotowski caută un anumit tip de eliberare. Tocmai acea eliberare se realizează printr-o abandonare completă în sine, eliminând orice fel de rezistență de ordin fizic sau psihic ce se așterne în calea accederii la un sentiment de libertate supremă.

Mai apoi, apar, în acest context o serie de aspecte importante și de care trebuie să ținem cont – aspectul fizicalității, cel referitor la controlul desăvârșit al corpului, cel spiritual, impus prin actul de autorevelație și, bineînțeles, cel al puterii de concentrare absolută, necesar pentru ca celelalte două să poată exista. Despre această aptitudine a actorului de a se concentra într-o manieră profundă, Grotowski spunea că ea este antrenată prin exerciții special gândite și trimite la scrierea filosofică *Eu și tu* a lui Martin Buber, ce l-a influențat profund. Scrisă în stilul lui Søren Kierkegaard sau al lui Friedrich Nietzsche, ea poate fi mai dificil de înțeles, dar cu siguranță necesară, în încercarea noastră de a percepe realitatea umană. Astfel, Grotowski ne cere să ne îndreptăm atenția spre un tip de concentrare care nu are nimic de-a face cu axarea pe sine, ci mai degrabă ne cere să ne raportăm la un tip de relație buberiană *Ich-Du*:

> „O concentrare care n-are nimic în comun cu narcisismul, cu complacerea în propriile trăiri, cu alte cuvinte, care nu este orientată spre ceea ce am putea numi «Eu», ci, dimpotrivă, spre ceea ce s-ar putea defini ca

19. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 60.

«Tu». Săvârșirea acestui act, a actului de dezgolire, impune mobilizarea tuturor forțelor fizice și sufletești din partea actorului, care ajunge astfel la o stare de disponibilitate pasivă."[20]

În toată perioada în care a desfășurat căutări în direcția aceasta a spiritualității, a legăturii omului cu spiritul său, având în vedere și apropierea de diferitele tehnici de yoga, Grotowski și-a atras multe critici și a fost acuzat de șamanism sau alt soi de acțiuni mistice. Dacă urmărim însă cu atenție ceea ce spunea el când vorbea despre toate aceste tehnici de transă, de dezgolire, vedem că el se referă la ele ca la unele pe care actorul le folosește pentru a se dărui pe sine, ceea ce reprezenta un act plin de lumină și de căldură, un act ce e situat la polul diametral opus de ceea ce percepeau oamenii din afara laboratorului că se întâmpla în interiorul său. El căuta dincolo de inteligibil, iar asta a fost greu de înțeles și, după părerea mea, încă este pentru mulți dintre cei care și-au aplecat atenția asupra muncii sale în laborator.

După cum aminteam la începutul capitolului, Grotowski nu a avut un parcurs lin, care să se materializeze instantaneu. Nu a reușit să strălucească pentru cei din jur atât de mult încât cercetărilor sale teatrale să li se fi acordat importanța cuvenită încă de când acestea ar fi meritat să o primească.

Problema autorităților publice care se implicau în activitatea instituțiilor de cultură doar pentru că aveau impresia că faptul că le finanțau le dădea acest drept e una veche. La fel cum Muriel Manea s-a luptat ani de zile cu sistemul doar ca să-l poată pătrunde și, implicit, și eu, ca parte din echipa ei, tot așa, și Grotowski se luptă cu autoritățile poloneze pentru multă vreme, încercând să le țină cumva departe de toată arta lui, de teatrul său. Într-o perioadă în care erau în pericol de a fi închiși complet, Grotowski își trimite toată trupa în concediu, doar pentru că cei care se aflau în concediu nu puteau fi concediați.

20. *Ibidem*, p. 84.

Cu toate că Grotowski a depus eforturi colosale pentru ca activitatea teatrului să nu fie afectată de divergențe pe teme financiare cu autoritățile din Polonia, o perioadă, artiștii de la teatrul condus de el și Flaszen, fără excepție, ajung să lucreze fără să mai aibă garanția că vor fi și plătiți pentru munca lor. M-am aflat în această situație ingrată și eu de-a lungul anilor în care am făcut absolut orice mi-a stat în putere pentru a rămâne parte a laboratorului lui Muriel Manea, iar senzația, vă pot spune, nu e deloc plăcută. Eu cred însă că tocmai în aceste contexte ni se relevă, ni se demonstrează exact care sunt acele abilități interioare și abordări ale unui actor care nu este curtezană, ci mai degrabă sacral – atunci când aspectul financiar dispare complet și când motivația devine de altă natură, una internă, când actorul este mânat numai de anumite pulsiuni puternice ce țin de pasiune, misiune, devotament și dăruire.

În 1963, una din reprezentațiile spectacolului *Dr. Faust* este scoasă din programul oficial al celui de-al zecelea Congres al Institutului Internațional de Teatru (IIT), desfășurat la Varșovia. În acel context, gestul pe care l-a făcut Eugenio Barba, transportând o parte din persoanele importante prezente la conferință cu un autobuz până în orașul Lodz, unde au asistat la o reprezentație a spectacolului, a însemnat nu numai un gest de loialitate din partea unui colaborator devotat, ci și modalitatea prin care vocea lui Grotowski a putut să fie auzită și chiar apreciată la nivel internațional. Ulterior, toate reflectoarele s-au îndreptat către teatrul condus de Grotowski și către căutările pe care le întreprindeau actorii lui. Cea mai mare parte dintre cei ce au văzut și au trăit spectacolul lui Jerzy Grotowski s-au întors în țările lor de origine și au scris articole ce prezentau munca pe care el o desfășura în laborator alături de colaboratorii săi.

Grotowski însuși afirmă că s-a întâmplat să se afle nu doar o dată în situația în care să mintă, dar niciodată să facă orice fel de compromisuri pe seama artei sale. Iată că acest gen de atitudine a atras în mod regretabil după ea

repercusiuni, în scurt timp criza cu autoritățile ajungând la apogeu, iar finanțările au fost tăiate[21].

În 1964, *Studiul Hamlet*, producție a teatrului despre care s-ar fi afirmat că ar fi fost „eșecul“ lui Grotowski, iese la public sub forma unei repetiții deschise. Nu existau bani nici măcar pentru a tipări caiete-program pentru spectatori, nemaivorbind de a face și niște fotografii din spectacol.

În vara aceluiași an, *Teatrul Laborator al celor 13 Rânduri* se mută. Flaszen și Grotowski au posibilitatea de a-și muta sediul și de a-și desfășura activitatea într-un alt oraș, la Wroclaw, într-o clădire cu trei etaje din piața centrală. Așadar, în cel mai mare oraș din vestul Poloniei, povestea laboratorului grotowskian avea să meargă mai departe.

În toată această perioadă, Grotowski sondează în căutarea luminii sau a materiei ce face posibilă aprinderea luminii. El caută tot mai mult să vadă în interiorul ființei și secționează apoi, ca un chirurg priceput, învelișurile structurii umane în actorii săi pentru a ajunge la esență.

Ryszard Cieślak, cel care întruchipează în viziunea lui Grotowski actorul sfânt, după rolul pe care-l face în *Prințul constant* – în care din nou apare tema sacrificiului, des întâlnită la regizorul polonez în spectacolele sale –, este cel care devine peste noapte celebru după acea interpretare în care a uimit cu capacitățile lui psihice și fizice de transpunere.

În acel spectacol, Cieślak demonstrează că are capacitatea să dezvăluie ceva prețios și extrem de personal spectatorului său. I se oferă acestuia în dar, printr-o interpretare ce are la bază un proces deloc facil de revelare a sinelui. Asistat de regizorul său în toată această călătorie, Ryszard Cieślak a avut curaj să pătrundă în adâncurile sale, a reușit să se desprindă de masca vieții de zi cu zi, cea pe care toți o purtăm, a sondat și el la rândul său în propria experiență și, mai apoi, s-a dăruit pe sine. Grotowski a numit prestația lui Cieślak din *Prințul constant* actul total:

21. V. James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 15.

> „În momentul în care actorul atinge așa ceva, el devine un fenomen *hic et nunc*; nu vorbim aici numai despre o poveste, nici despre crearea unei iluzii; el există în momentul prezent. Actorul se expune și se descoperă pe sine. Totuși, el trebuie să știe cum să facă acest lucru din nou de fiecare dată. Acest om, acest fenomen uman, actorul, pe care îl aveți în fața dumneavoastră, a evoluat până la starea de divizare sau de dualitate. Asta nu mai numim actorie, ci spunem că a ajuns să fie un act (de fapt, ceea ce vreți să faceți în fiecare zi a vieții voastre este să acționați). Acesta este fenomenul de acțiune totală. Acesta este motivul pentru care se dorește a fi numit act total."[22]

În general, omul are tendința de a evita prin toate mijloacele pe care le are la îndemână adevărul despre el. De aceea, consider că este absolut necesar ca, din când în când, să ne oprim pentru o secundă din tumultul vieții, să reducem zgomotul, să îndepărtăm măștile și mai apoi să ne privim. Și tocmai prin această prismă avem nevoie de asemenea reprezentații teatrale. Cât și la ce bun să continuăm să pretindem un soi de existență, care oricum e efemeră? Jerzy Grotowski și-a pus deseori întrebări despre cum anume ar trebui să trăim. Mă gândesc că un răspuns ce s-ar încadra în spiritul său ar fi ca actul vieții să fie și el unul total.

În laboratorul grotowskian, actorul ajunge, interpretându-și personajele, să se joace pe el. Actorii Teatrului Laborator caută în demersurile lor teatrale să facă unul dintre sacrificiile supreme – cel de sine –, în încercarea de a salva societatea din care fac parte și pentru care, de fapt, joacă. Din toate cerințele regizorului către actorii săi, putem să deducem logic intenția și credința acestuia cum că societatea poate fi salvată printr-o acțiune vie, autentică, de sacrificiu a actorilor lui.

22. *Ibidem*, p. 16.

În aprilie 1965, după ce *Prinţul constant* a avut premiera la Wroclaw, Grotowski s-a axat pe ceea ce însemna solidificarea principiilor care au definit acel spectacol al său. În timpul în care activitatea sa începuse să se desfăşoare şi să aibă ecouri chiar pe plan internaţional, în intimitatea laboratorului său, regizorul s-a concentrat să creeze în continuare fiecărui actor al său cadrul potrivit, condiţiile optime pentru ca aceştia să ajungă să săvârşească actul total.

A urmat o perioadă în care Grotowski a început să conducă seminarii şi, împreună cu colaboratorii săi, să facă în cadru larg demonstraţii ale exerciţiilor fizice şi vocale ale Teatrului Laborator, în oraşe precum Paris, Londra, Roma, Milano şi Padova.

Tot în 1965, Eugenio Barba publică *În căutarea teatrului pierdut*, carte ce a fost publicată în limba italiană şi tradusă în limba engleză, în revista americană de teatru *Tulane Drama Review*, editată de Richard Schechner[23]. Ea surprindea tocmai aspectele importante ale muncii de atunci a lui Grotowski şi a trupei sale.

În februarie 1966, Teatrul Laborator a început primul său turneu în străinătate. *Prinţul constant* se juca în Suedia, Danemarca şi Norvegia. Urmează apoi un al doilea turneu în străinătate, ce a avut loc în vară, când au avut loc reprezentaţii ale spectacolului la Paris şi Amsterdam, unde echipa teatrului polonez s-a bucurat de un mare succes. Tot în acea vară, şi artiştii interesaţi de antrenamentul actorului din Londra sunt puternic influenţaţi de trecerea lui Grotowski pe acolo. Şi asta se întâmplă datorită faptului că are loc o altă întâlnire de mare amploare şi datorită faptului că Peter Brook, regizorul de teatru şi de film englez (cu care polonezul dezvoltă o colaborare ulterioară fructuoasă, fiind purtaţi în aceleaşi direcţii de căutare în ceea ce

23. Richard Schechner (n. 1933), director al Performance Group şi o figură majoră în fondarea programului de Performance Studies de la Universitatea din New York. Richard Schechner este profesor universitar emerit la Tisch School of Arts, New York University. În calitate de editor al *Tulane Drama Review* (în prezent, *The Drama Review*), a fost unul dintre cei mai importanţi exponenţi ai operei lui Grotowski în lumea anglofonă.

priveşte arta actorului) îl invită să ţină acolo o conferinţă. Peter Brook a fost, de altfel, un mare susţinător al sistemului grotowskian.

Toamna anului 1966 aduce cu ea schimbări de nuanţă în ceea ce priveşte direcţia de cercetare a echipei. Se produce, așadar, din nou un proces *rebranding* al Teatrului Laborator al celor 13 Rânduri, care își schimbă denumirea în Teatrul Laborator și se definește ca un institut de cercetare a artei actorului[24].

În timp ce se aflau în Wroclaw, actorii au jucat, s-au antrenat, au lucrat cu un număr din ce în ce mai mare de studenți străini și au pregătit noua lor producţie. Grotowski și Cieślak au ţinut apoi semnarii lungi de câte o lună pentru studenţii din New York. Grotowski cucerește așadar, cu laboratorul său, toată lumea, din Europa până în America. De Statele Unite aveau să-l lege infinit mai multe, în anii ce vor urma.

Cercetările lui Grotowski începeau să se concretizeze în concepții ce aveau să servească drept studiu tuturor celor care la acea vreme erau interesaţi de o tehnică aparte de a aborda un rol. Conceptul de teatru sărac se definește tot mai clar în tot acel timp, mai ales prin ceea ce regizorul a numit *via negativa*, ce a reprezentant unul dintre elementele de bază ale acestuia.

Via negativa era *ad litteram* o cale negativă, în sensul în care, atunci când se pornea la lucru, Grotowski ţinea cont de aspectele care îl împiedicau pe actor în munca sa, iar atenţia nu se concentra asupra acumulării unor tehnici sau dezvoltarea lor pentru a putea articula construcţia rolului. Ea constituia, de fapt, o cale a actorului de a îndepărta orice fel de blocaj, de orice rezistenţă fizică sau de natură psihică ce ar putea să îngreuneze realizarea procesului de transpunere interioară ce duce la transă și transiluminare.

Regizorul caută, așadar, în spectacolele sale să se debaraseze de tot ceea ce era artificial, mecanic, în gând sau

24. V. James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 18.

expresie. Corpul actorului devine astfel un element cheie în *via negativa*. La fel ca mintea, fizicul actorului trebuia să se elibereze de orice rezistență, pentru a putea înfăptui acel act al „jertfei“, al dezgolirii, al dăruirii de sine, pe care Grotowski îl asemuia uneori chiar unui act de spovedanie.

Grotowski se ferește de acea îmbinare hibridă a mai multor discipline ale spectacolului, pe care o și reclamă în contextul teatrului care se promova la acea perioadă, spunând că arta teatrală nu ar trebui să încerce să producă efecte prin îmbinarea unor diverse stiluri artistice, luând din fiecare dintre ele ceea ce i se pare mai bun. Așa cum aminteam cu referire la reacția sa în fața amplorii pe care o lua arta cinematografică în rândurile publicului, și în acest caz Grotowski militează pentru un teatru autonom, care nu apelează la un întreg arsenal de mijloace tehnice pentru a umple un oarecare gol, pentru a-și îndeplini funcția.

Grotowski renunță așadar la eclectism și nu folosește modele de *light design* complicate sau spectaculoase, nu introduce efecte sonore înregistrate, ci, după lungi căutări în ceea ce privește vocea actorului și impulsurile puternice eliberate prin ea, îl pune pe acesta să o folosească pentru a mișca spectatorul, pentru a-i produce senzații puternice. Teatrul său devine astfel unul lipsit de efecte artificiale, un teatru în care spectaculosul vine din interior.

Atunci când se referă la impuls, fie el fizic sau vocal, el pare să îl înțeleagă drept o reacție ce ține de o spontaneitate autentică, una care nu e greoaie, ci care își are rădăcinile tot pe plan intern.

O nouă producție a teatrului său, un spectacol care avea să fie unul dintre cele mai importante ale sale, demonstrează că Grotowski nu concepe să grăbească procesul cercetărilor pentru a se prezenta în fața publicului. Repetițiile, care au început în decembrie 1965, s-au întins pe o perioadă de trei ani. În acest timp, premiera spectacolului s-a întâmplat să fie amânată de mai multe ori, iar titlul piesei a fost și el schimbat. În cele din urmă, se naște ceea ce avea să se numească *Apocalypsis cum figuris*. După o repetiție deschisă la 19

iulie 1968, spectacolul e prezentat în sfârşit publicului la 11 februarie 1969, când a avut premiera oficială.

Şi cu acest spectacol, care a reprezentat capodopera şi ultima producţie a teatrului său, rămânem în sfera principiilor bine definite ce caracterizează laboratorul său, pe Grotowski neinteresându-l atât produsul final, rezultatul din seara premierei, el punând mai degrabă accentul pe drumul pe care actorii îl parcurg, asistaţi, ghidaţi de către el, să ajungă la acea stare de eliberare, la acel act curajos de a privi spre centrul fiinţei umane.

În 1968, o criză se petrecea la nivel global. Societăţile se destrămau, regimuri peste regimuri erau puse sub semnul întrebării, iar în Polonia, la avea vreme, acţiunea de persecuţie a evreilor atinsese nişte dimensiuni îngrijorătoare, aşa cum nu se mai întâmplase din perioada nazistă. Pe Grotowski l-au afectat profund politicile antisemite pe care Polonia le ducea atunci. În acea perioadă, temându-se să nu fie arestat, ameninţat de pericolul închisorii, el apelează la Eugenio Barba pentru a-i trimită nişte otravă, gândindu-se să recurgă la un gest regretabil, dar care i-ar fi permis să nu-şi piardă demnitatea în faţa sistemului pe care îl avea de înfruntat.

Apocalypsis cum figuris este, probabil, cel mai personal spectacol al său. Dacă până la acea producţie Grotowski recunoaşte că printre creaţiile sale se pot regăsi şi spectacole care nu au reuşit să atingă nivelul de adevăr suprem, spectacole în care adevărul a rămas doar un fel de formă şi nu a reuşit să fie expus în esenţa lui, în *Apocalypsis cum figuris* Grotowski ne arată că într-adevăr nu face niciun fel de compromis şi că merge până la capăt cu dezvăluirea de sine, aşa cum le cere şi actorilor săi. Producţia în cauză arată poate cel mai bine dintre toate producţiile sale ceea ce a însemnat teatrul sărac, cu principiile sale de bază – actul total, actorul sfânt şi relaţia spaţiu-spectator-actor. Mai mult, odată cu ea, laboratorul grotowskian pare că se îndepărtează de ceea ce însemna teatrul şi se îndrepta către o direcţie nouă, care încă nu se definise nominal, dar care avea să se constituie ulterior într-una dintre următoarele lui mari şi importante perioade de cercetare.

Pentru acest spectacol, Grotowski urmărește un scenariu care nu are la bază un text literar. El folosește un amestec de texte care servesc actorului întru dezgolire, în *Apocalypsis cum figuris* putând să regăsim, printre altele, pasaje din Biblie și din *Frații Karamazov* de Dostoievski, care este una din cărțile preferate ale regizorului polonez.

Nici de această dată Grotowski nu urmărește în procesul reprezentației ca actul cathartic să se producă în spectator, ca un fel de apogeu, mai degrabă acesta încercând să îndrepte privirile tuturor către sine, propunând un fel de confruntare de tip mistic. Dând dovadă de un curaj artistic suprem, el aduce în fața publicului mitul christic al suferinței și cere actorilor să îl expună (și nu oricum) spectatorului – întrupându-l și nu doar ilustrându-l. Tocmai aici putem să observăm un aspect important atunci când vorbim despre Grotowski și felul în care abordează el miturile și arhetipurile în spectacolele sale.

Teatrologul polonez Konstanty Puzyna afirma în 1969, atunci când făcea o analiză amănunțită a spectacolului *Apocalypsis cum figuris*, că, în comparație cu alte creații unde Grotowski a abordat arhetipuri și care nu l-au influențat major, acesta a fost cel cu care pe el a reușit într-adevăr să-l emoționeze:

> „În *Kordian*, spre exemplu, el voia să descopere mitul polonez al eliberării, arhetipul inconștienței noastre naționale. Mă tem însă că nu-l mai poate găsi acolo sau chiar că nici n-a fost vreodată acolo. [...] Chiar *Faust* după Marlowe, una dintre cele mai strălucite reprezentații teatrale timpurii ale lui Grotowski, pentru mine, personal, a sunat fals. Nu m-a implicat cu nimic tot ce se petrecea acolo. Abia spectacolul *Apocalypsis cum figuris* l-am urmărit cu un sentiment de fascinație nu doar profesională [...]. Dar m-am emoționat privind acest spectacol.”[25]

25. Konstanty Puzyna, „Întoarcerea lui Hristos”, în Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, pp. 283-284.

Una dintre cele mai lungi perioade pe care regizorul le petrece la repetițiile unui spectacol – trei ani de zile – duce așadar la cea mai complexă și de impact creație a sa, una în care el, ca regizor, și-a abordat propriul mister. Pot doar să-mi imaginez ceea ce înseamnă pentru un actor să petreacă trei ani repetând la același spectacol fără să scape din vedere principiul *hic et nunc* și să se păstreze de fiecare dată proaspăt, autentic, viu, chiar dacă, practic, după un timp ei ajunseseră să repete ceea ce deja descoperiseră deja și era bine impregnat în ei. Tocmai aici apăruse provocarea pe care cred eu că Grotowski o lansa actorilor care ajungeau să lucreze cu el, această renunțare absolută la dogme, această capacitate de abandon a actorului care pornește de fiecare dată pe o cale a uitării pentru a-și reaminti, lucru pe care în esența lui îl cere și laboratorul lui Muriel Manea.

Apocalypsis cum figuris conținea, printre alte, și o serie de cântece bisericești. Mă gândesc acum, în același context în care actorului i se cerea să fie adevărat de fiecare dată, mai ales sub acest aspect al cântului, la un moment pe care Thomas Richards (cel care s-a îngrijit de mare parte din ceea ce a însemnat munca de cercetare a lui Grotowski atâta timp cât el a fost în viață, dar și după) îl relatează în importanta sa scriere ce surprinde aspecte din timpul în care au lucrat împreună. Richards rememorează acolo un moment aparte. Am ales să mă opresc asupra lui pentru a evidenția calitățile extrem de fine în tehnica de lucru cu actorul ale lui Grotowski, subliniindu-le tocmai prin abordarea pe care acesta i-o propune actorului Thomas Richards într-un moment important de căutări pe acest plan.

Cum munca unui actor de laborator nu se oprește atunci când părăsește sala de repetiție, entuziasmat de propria compoziție și dornic de lucru, Richards merge în camera lui, unde continuă să cânte pentru ore în șir cântecul pe care-l studia la acel moment. Grotowski îl aude din încăperea alăturată, după care îi face o observație – că, în urma multiplelor repetări, cântecul său, prin maniera sa de a cânta, devenise mecanic:

> „Grotowski mi-a spus că există un mod de a cânta în care căutarea nu moare niciodată. Chiar dacă știai melodia pe de rost și nu o modificai, o abordai mereu ca pe un prieten pe care pe care nu-l cunoști pe deplin: o altă ființă. Continuă cu cântecul, cerându-i să-ți dezvăluie secretul său. Chiar și atunci când cunoașteți melodia pe de rost, trebuie să existe întotdeauna o căutare, ca și cum ai căuta să întâlnești pe cineva. Nu trata cântecul ca și cum îl știi deja. [...] El a spus că la început, în timp ce cântam cântecul, fiind încă nesigur de melodia lui, felul meu de a cânta era foarte viu; modest și viu, pentru că nu era o acțiune adevărată – căutam cântecul. În momentul în care credeam că știu cântecul, am început să cânt ca și cum l-aș fi știut, iar acolo nu mai era nicio acțiune, ci doar repetiție mecanică. Din acel moment, cântecul era mort, nu mai funcționa. Din moment ce credeam că știu cântecul, nu mai eram implicat într-un tip de căutare autentică.“[26]

Foarte atent la ceea ce se petrecea cu actorii săi, Grotowski devine un observator fin al personalității umane și al psihicului actorului, știind să dea indicațiile într-o asemenea manieră încât să se plieze pe omul-actor cu care lucra. Spre exemplu, maniera de a-i explica lui Richards că este necesar să se apropie de fiecare dată de cântec ca și cum s-ar apropia de un prieten bun, dar pe care nu-l cunoaște de multă vreme, mi s-a părut plină de grație și de inspirație. El a găsit un exemplu atât de potrivit pentru a-i explica actorului setea de cunoaștere, dorința de a afla mai multe și de a merge mai departe cu căutările[27].

Până la urmă, această modalitate de lucru pe care o propunea Grotowski prin această distanțare de tot ceea ce devenea sau era mecanic, această cale de îndepărtare a blocajelor – *via negativa* – nu era decât o cale a renașterii pe

26. Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londra, Routledge, 1995, p. 85.
27. *Ibidem*, p. 86.

care actorul pășea. El trecea, cu fiecare secundă petrecută în spațiul de lucru, de fiecare dată printr-un soi de purificare pentru a se reînnoi. Având puterea să facă asta de fiecare dată, devenea astfel, în opinia mea, demn de a fi nucleul laboratorului grotowskian, punctul în jurul căruia Jerzy Grotowski și-a concentrat căutările teatrale.

Așadar, acest *Apocalypsis cum figuris* devine ceea ce avea să însemne finalul creației artistice a lui Grotowski. Se încheie, odată cu acest spectacol, perioada *Teatrului Producțiilor*, artistul polonez trecâd la cea de-a doua etapă majoră a cercetărilor sale, concretizate mai târziu, între anii 1969-1978, în ceea ce s-a numit *Teatrul Participării* sau *Parateatrul*.

Grotowski călătorește mult după ce *Apocalypsis* vede lumina zilei, în urma celor aproximativ 400 de repetiții. Regizorul se află încă o dată în fața unei perioade complicate a vieții sale. El se confruntă cu întrebări majore, relevante pentru trecerea lui mai departe prin viață. Se gândește chiar dacă merită toată presiunea externă pentru ceea ce se se întâmpla în interiorul teatrului său laborator. Nu puține au fost momentele în care și eu m-am întrebat ce fel de forță psihică îți trebuie ca să continui. Să nu te oprești pentru ca actul culturii să continue. Încă încerc să-mi explic ce anume, în afară de devotamentul puternic față de artă, a făcut ca astăzi să mă aflu aici, continuându-mi, la rândul meu, cercetările. Cred că, până la urmă, meseria mea în sine constă în a valida sau nu sistemul prin spectacolele pe care le fac. Așa că poate ar fi mai ușor de dus acest soi de luptă cu sistemul, dacă ea ar fi asumată.

Continuând într-un mod admirabil, perseverent și el în căutările sale, după drumuri lungi în America, Himalaya și India, unde are parte de o mulțime de experiențe, întâlnind mulți oameni speciali în calea sa (printre care și câțiva maeștri spirituali ai vremurilor), Grotowski se întoarce după multă vreme petrecută departe de practica teatrală cu niște concluzii clare în ceea ce privește direcția sa. Avea să se îndepărteze de teatru, deși suna contraintuitiv, și avea

să lase în urma ceea ce înseamnă metodologie sau tehnică a artei actorului.

Teatrul lui se redefinește din nou. Aflat în Columbia, el declară că s-a îndepărtat de teatru așa cum îl făcuse și cum îl știa mai înainte și că acesta devine pentru el mai degrabă un concept ce este definit de „un grup și un loc".

Se întâmplă ca el să caute să mărească trupa și nu puțini să fie aceia care răspund chemării lui. Foarte mulți tineri s-au arătat interesați să se alăture pentru a descoperi și asimila munca din laboratorul regizorului polonez. Grotowski avea de această dată o altfel de sugestie pentru cei ce aveau să-l urmeze. Participanții la sesiunile de lucru pe care acesta le ținea erau invitați de data aceasta să lucreze nu doar în interior, ci și în natură. Ei fac împreună diferite activități care uneori presupuneau să petreacă și câte o săptămână în pădure, împreună zi și noapte, pentru a putea observa aspectele ce țineau de colectivitate – mai exact, unde anume se realiza comuniunea dintre niște indivizi care individual au parte de niște trăiri autentice în anumite contexte în care se simt eliberați de presiunile sociale. În consecință, vorbim și de această dată despre o căutare a eliberării.

Parateatrul trecea cumva granițele teatrului. Pe Grotowski începe să-l intereseze încă de la începutul anilor '60 un nou tip de spectator al teatrului său, unul care devenea, în timpul reprezentației, mai mult decât martor, pe care el se gândea cum anume să-l integreze pe deplin în acțiunea teatrală.

Barierele teatrului erau depășite tot în același scop, de a sonda în același nucleu al interiorului ființei. Ceea ce se întâmplă odată cu debutul acestei etape de cercetare este că *Teatrul Laborator* își deschide porțile pentru toți cei care, de obicei, nu erau implicați în procesul de creație. Mai exact, într-o primă fază, orice neinițiat poate să aibă acces la practicile laboratorului, oricine are preocupări asemănătoare echipei pe care o conducea Grotowski legate de descoperirea sinelui și care, neapărat, caută în artă adevărul și numai adevărul.

Despre munca depusă de Grotowski în perioada anilor 1970-1973 nu se știu foarte multe și, cu toate astea, se vorbește despre miracole ce s-ar fi petrecut în tot acel timp în cadrul experiențelor parateatrale. În ceea ce privește activitatea desfășurată în această perioadă, ea nu a avut niciodată observatori în context, ci doar participanți. Paradoxal, deși ea a fost una din perioadele de deschidere, faza ei inițială, după selecția participanților, se desfășura într-un regim închis. Se căuta să se descopere cum anume ar putea să ajungă fiecare să se elibereze în fiecare dintre cei prezenți energia, tinzându-se tot timpul la spontaneitate autentică în relațiile cu cei din jur.

Activitățile se desfășurau între Wroclaw și Brzezinka (un sat din estul Poloniei), câmpurile și pădurile din jur creând pentru Grotowski, la acel moment, o ambianță perfectă pentru lucru, dându-i acestuia posibilitatea să-și croiască un fel de nouă relație cu natura, să se raporteze mai puternic la ea, aceasta devenind ulterior o parte solidă a cercetării lui.

În ceea ce privește compania veche și structura ei, au loc schimbări. O parte dintre membrii vechi renunță și părăsesc laboratorul, în timp ce unii noi se alătură, conducând adesea lucrările denumite parateatrale.

În 1973, odată cu lansarea evenimentului denumit inițial *Holiday*, ulterior *Special Project*, parateatrul trece de perioada activităților închise. Are loc o primă întâlnire organizată, care s-a întins pe parcursul a mai multor zile și a mai multor nopți și la care au participat o serie de invitați care ar fi fost selectați în prealabil. Probabil că tocmai acest soi de regim închis în care s-a lucrat a făcut ca toată această etapă să-i atragă artistului polonez criticile, în propria țară, în privința naturii mistice a întâlnirilor ce aveau loc. Grotowski nu a dat prea mare importanță acestor critici, pentru că vedea rezultatele muncii sale direct la lucru și în reacțiile numeroșilor participanți.

Mai târziu în acel an, ceea ce s-a numit ulterior *Special Project* a fost creat după ce *Apocalypsis* are o serie de

reprezentații în America, la Philadelphia, iar Grotowski și colaboratorii țin o serie de *workshop*-uri la Universitatea din Pittsburgh. Ei se retrag mai apoi într-o zonă rurală, undeva la marginea orașului Pittsburgh, într-o tabără de lucru ce avea ca scop întâlnirea între idei similare și o mai bună înțelegere a naturii umane.

În vara anului 1975, laboratorul își duce programul mai departe la Universitatea de Cercetare a Teatrului Națiunilor din Wroclaw. Sub egida Teatrului Laborator, un număr de aproximativ 4.500 de persoane participă la o multitudine de seminarii, ateliere, spectacole, întâlniri publice și alte evenimente parateatrale.

Mai urmează alte câteva proiecte în cadrul acestui program al Parateatrului, care își păstrează direcția de cercetare, jonglând doar cu locațiile în care proiectele se desfășoară. După proiectul ce a fost intitulat *Muntele*, derulat în Franța, ajunge și această etapă la un final, interesul lui Grotowski fiind direcționat de aici înainte către alte direcții de cercetare.

Mare parte a experimentelor din cadrul perioadei care a definit Teatrul Participării au fost conduse de colaboratorii apropiați ai regizorului și nu de el, dar au avut un impact puternic asupra celor care au luat parte la ele. Asta s-a întâmplat chiar dacă, privind înapoi, nu reușim să vedem exact ce anume s-a concretizat din ea. A fost, probabil, cea mai efemeră parte a căutărilor sale.

În orice caz, cu această distanțare de teatru, Grotowski are din nou un moment în care nu se dezice de statutul său de călător, ci acționează conform lui și călătorește mult, făcând astfel următorul pas în drumul lung al căutărilor sale. Ajungem, așadar, la *Teatrul Surselor* (1976-1982), fază care a luat naștere tocmai din această experiență ce-și trage seva din perioada itinerantă a lui Grotowski și dintr-o căutare a sa mai mult personală referitoare la rădăcinile lui culturale și spirituale.

În 1974, cu puțin timp înainte să debuteze această nouă etapă, regizorul polonez vorbește, la Paris, despre

temele ce începeau să-l intereseze încă de pe atunci și ține o conferință cu tema „Teatrul contactului, al întâlnirii și al rădăcinilor".

Sigur că trebuie, atunci când analizăm activitatea unui om de teatru cum a fost Grotowski, o activitate ce s-a bazat pe sondarea profunzimilor și care și-a îndreptat atenția către ceea ce înseamnă detaliu, să o privim și noi la fel. Termenul de „rădăcini" este unul care se regăsea adesea în vocabularul său, dar el nu trebuie privit și înțeles doar ca făcând referire la originile de natură etnică sau culturală ale individului. Mai degrabă, îl înțelegem trecându-i limitele, ca pe o origine autentică ce semnifică, de fapt, rădăcinile umanității însăși.

Dacă în perioada de parateatru a lui Grotowski, el s-a aplecat mai mult asupra investigării contactului și a întâlnirii, în dezvoltarea Teatrului Surselor, principiul rădăcinilor devine esențial.

Până în vara anului 1979, el colaborează cu același număr restrâns de participanți cu care își gândise activitățile și în etapa precedentă – un grup relativ mic și de factură internațională. La Brzezinka, el s-a folosit pentru lucru atât de spațiile în aer liber, cât și de cele interioare. În aer liber, participanții lucrau cumva împreună, dar separat. Scopul era ca, făcând activități simple – alergat, mers, cățărat într-un copac etc. –, să exploreze o autenticitate a corpului în mișcare, una cât mai aproape de origini, de surse, de ceea ce înseamnă rădăcinile umane:„În investigația noastră, orientarea este în mod natural performativă, activă, căutând și nicidecum tăind contactul cu ceea ce este în jurul nostru sau în fața noastră"[28].

În tot acest timp, Grotowski credea că o sistare a desfășurării comportamentelor de tip cotidian aducea participantul într-o stare sporită de atenție, în care, practic, corpul ajungea să realizeze o mișcare extrem de simplă. În cadrul execuției unei mișcări de un asemenea tip,

28. James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 30.

organismul este treaz, iar văzul și auzul devin niște simțuri foarte bine ascuțite, în acest context ele funcționând în concordanță cu mișcarea. Regizorul păstrează și aici procedeul de eliminare pe care l-a folosit în teatrul său. Corpul este utilizat însă în altă manieră, iar mișcarea caută să dețină un altfel de impuls. El rămâne, desigur, unul interior la bază, doar că, într-un anumit punct, el transcende într-unul originar, al surselor, ceea ce face ca realitatea să devină perceptibilă tocmai prin mișcare. Ne aflăm din nou într-un stadiu în care cercetarea lui Grotowski se adâncește.

Termenul de „mișcare care este odihnă“, adesea întâlnit în scrieri ce tratează tehnica de yoga tibetană, este preluat de Grotowski, el considerând repausul în mișcare drept un pilon al dezvoltării ulterioare a unor tehnici ale originilor, ale surselor.

Împreună cu grupul său internațional, Grotowski a căutat să treacă dincolo de diferențele dintre culturi, cu tradițiile lor specifice, prin cercetarea aspectelor unor acțiuni simple, voind să dezvolte un soi de tehnică personală a originilor, vizând aspecte ale începuturilor omenirii – în fapt, căutând mai departe să descopere și mai în amănunt natura umană.

Toată căutarea celor care participau la acțiunile derulate de Grotowski în perioada Teatrului Surselor se baza pe un element extrem de important, care l-a interesat întotdeauna pe regizor, respectiv „personalul“. De exemplu, dacă se executa o mișcare simplă, se urmărea ca alt participant să o preia, căutând să abordeze mișcarea cu o atitudine specifică, particulară, proprie. Îmi pare așadar că în acest punct regizorul căuta într-o formă sau alta să se desprindă de un personal colectiv și să pătrundă, mai degrabă, în adâncurile ființei umane, raportându-se, de fiecare dată, în repetiția mișcării la un fel de personal-individual, astfel formându-se și o anumită tehnică a surselor.

Un alt scop al acestui episod din laboratorul polonezului a fost ca membrii echipei să ia contact cu ceea ce presupunea autenticitatea tehnicilor surselor. Urmându-și

natura proprie de nomad, Grotowski organizează o serie de cinci expediții care aveau să le schimbe viața și percepția asupra ei celor care au luat parte la ele. Toată echipa călătorește acolo unde încă se mai practicau tehnici ale surselor – în Haiti, în Nigeria, în Mexic, în India și în estul Poloniei. În prima expediție, cea din Haiti, grupul ia parte la un adevărat ritual voodoo, deși nu acesta fusese scopul inițial. Cu toate astea, pe parcurs, lui Grotowski i s-a părut important faptul că pot să intre, totuși, în legătură cu niște deținători ai unor tradiții autentice și mai ales că pot să privească un ritual desfășurându-se sub forma unui act performativ.

Continuând să își facă peste tot prieteni și susținători, Grotowski pleacă din Haiti cu un amic ce era preot voodoo, care îi însoțește pe cei din echipa Teatrului Surselor în următoarea expediție, în Nigeria, unde au căutat să descopere împreună originile culturii voodoo. Se îndreaptă apoi către estul Poloniei, iar după aceea pleacă în Mexic, unde atenția lor s-a orientat către sacralitatea spațiului de joc. Ei căutau să descopere locuri pline de o energie aparte, iar mai apoi să cerceteze care erau posibilitățile desfășurării actului performativ acolo.

Grotowski pare să caute „sursele direct la sursă" și ajunge să întâlnească un trib care a trăit timp de secole izolat, în Sierra Madre, la Huicholes. Una dintre caracteristicile speciale ale acestui trib, pe lângă care și-a desfășurat Grotowski activitatea o perioadă, era tocmai faptul că aceștia nu aveau neapărat un cuvânt pentru a defini „zeul", sau Dumnezeul, dar se închinau minunilor din mediul natural. Ca atare, tribul avea o gândire bine definită despre om în relație cu natura. Ei credeau că atunci când oamenii distrug natura, distrug și cea mai bună parte din ei înșiși. Dacă stăm să privim astăzi cu atenție la schimbările climatice care au loc la nivel global, teoria tribului Huicholes mă bulversează prin prisma intuiției celor care au articulat-o atât de clar. În acele timpuri, o colectivitate care se constituise ca trib, deci nu ca o formă modernă de structurare a societății, conștientizează și articulează atât de clar faptul

că suntem în strânsă legătură cu natura înconjurătoare și că ar trebui să explorăm mai mult această condiție și să ne-o asumăm cu responsabilitate. În caz contrar, refuzul de a privi în oglindă și de a accepta și înfrunta adevărul nu duce decât la pierzanie.

Huicholes sunt un trib care fumează peyote[29], dar Grotowski și grupul său s-au dezis complet de tot ceea ce au însemnat practicile de acest fel ale tribului.

Apoi, Grotowski a plecat spre iubita sa Indie, unde a ajuns din nou să își desfășoare observațiile în preajma unui alt trib, numit Bauls. Acesta era mult mai controversat decât primul, din cauza practicilor lor neconvenționale. Ei nu-și declarau apartenența la niciun fel de grup, ci mai degrabă rătăceau liberi, căutându-l cumva pe Dumnezeu în tot felul de cântece, dansuri și ritmuri. Grotowski a stat aproape de ei, dar a păstrat, în modu-i paradoxal caracteristic lui, o anumită distanță în tot acest timp – observându-i pe aceștia în mediul lor natural și dezvoltând o relație aparte cu practicanții tradiționali.

Grotowski și grupul celor de la Teatrul Surselor s-au întors apoi la Brzezinka și în împrejurimile ei. În 1980, echipa trece într-o altă etapă, în care munca lor se concretizează și porțile sunt deschise din nou pentru public.

Câțiva membri ai triburilor pe care le-a întâlnit în celelalte expediții îl urmează pe Grotowski în Polonia și construiesc împreună spectacolul *Mysteria Originis*. Timp de trei luni, aproximativ 220 de persoane au participat la activitățile Teatrului Surselor. Tot atunci au avut loc și ultimele reprezentații cu spectacolul *Apocalypsis cum figuris*.

Grotowski se îndepărtase de Polonia cu toate călătoriile pe care le-a făcut, și chiar și când se afla în țară lucra izolat în mijlocul naturii, departe de evenimentele cotidiene. Cu toate astea, el nu rămâne indiferent la schimbările ce au loc începând din 1980 și în anii următori. Polonia traversează

29. Peyote este o plantă originară din Mexic și sud-vestul Texasului. Este, de fapt, un cactus mic, fără spini, conținând alcaloizi psihoactivi, în special mescalină.

atunci din nou perioade critice din punct de vedere politic – revolte, schimbări la nivel politic, impunerea legii marțiale și arestarea multora dintre liderii vremii (printre care și intelectuali). Situația economică a țării, care oricum nu era una prea fericită, continua să se deterioreze. Tensiunile creșteau și Polonia se confrunta cu greve, cu proteste, foamete și haos social. Regizorul dizolvă ca răspuns trupa Teatrului Surselor, călătorește prin toată Polonia și vorbește în mod direct cu oamenii, înainte de aplicarea legii marțiale în 1981.

Cu toate astea, Teatrul Laborator continuă să creeze și iese în fața publicului său cu un spectacol regizat de Ryszard Cieślak, numit *Thanatos Polski* și care a avut o distribuție formată din actori ce mai făcuseseră parte din ansamblul originar, precum și membri ai trupei echipei din perioada de parateatru. Spectacolul lui Cieślak era de o franchețe care putea fi considerată ușor șocantă și făcea aluzie direct la situația politică precară a Poloniei. Mai apoi, la începutul primăverii, Grotowski invită anumiți membri ai echipei Teatrului de Surse să-și reia activitatea, iar un proiect major de Teatru Laborator este realizat în Sicilia.

Eduard Gordon Craig, o altă influență a lui Grotowski, care se confrunta și el cu un sistem politic deficitar, în 1924, declara în acest sens:

> „Căci oare ce daune aș putea eu provoca marii Arte Dramatice a Angliei dacă aș avea și eu un prăpădit de teatru al meu, iar competitorii mei ar avea celelalte 502 teatre?
> Au pricinuit ei pagube într-atât de mari cu cele nu mai puțin de 503 teatre de pe insulele noastre. Ei bine, cât rău puteam eu să fac cu unul?
> Hai să spunem că aș face toate lucrurile despre care scriu în această carte. Oricum nu aș putea, dar dacă ar fi să realizez o mare parte din ele, ce s-ar întâmpla?
> În cel mai rău caz, ar înteți numai puțin competiția. Mă întreb, oare aceasta ar fi bine sau rău? Ce părere aveți?

Pe scurt, această carte este visul, nu-i așa?
Atunci de ce au făcut atâta caz pentru a împiedica pe cineva să facă următorul pas în realizarea visului său?“[30]

Asemeni lui Craig, și Grotowski a avut un vis, iar acela a fost de a nu se compromite pe sine ca artist în fața unui sistem putred, de a nu-și compromite niciodată arta, indiferent de cerințele impuse de putere. Regizorul polonez reușește să și-l și împlinească. Atunci când situația era de așa natură încât devenise insuportabilă în Polonia lui și nu mai putea să lucreze acolo sub nicio formă, când își vede colegii care aleg cu bună știință să lucreze în condițiile impuse de sistemul opresiv, pentru publicul național, pentru a putea continua să aibă acces la finanțări, Grotowski se confruntă cu o mare dilemă –mai poate el să-și păstreze integritatea și în același timp să își și continue activitatea în contextul de atunci?

Ludwig Flaszen îl avertizează pe Grotowski de marea criză, iar toată activitatea se mută de la Brzezinka la Wroclaw. O parte dintre participanții internaționali la evenimentele Teatrului Laborator, cei care au dorit, au putut să părăsească Polonia la acel moment. Se mai face un spectacol în Italia, iar apoi Grotowski se întoarce în Haiti, în luna octombrie a anului 1982. Până la 10 decembrie, regizorul s-a stabilit la domiciliul unuia dintre prietenii săi foarte apropiați, André Gregory, în New York. Punând întotdeauna preț pe etică și dând dovadă de o atitudine impecabilă, numai atunci când a fost sigur că fiecare dintre colegii de la Teatrul Laborator au ieșit din Polonia și sunt la adăpost de represalii, și-a făcut și în mod oficial cererea pentru a primi azil politic în Statele Unite. Grotowski renunță așadar la Polonia, la origini, precum și la colaboratorii săi de lungă durată.

Tot acest moment este unul extrem de important în istoria teatrului laborator polonez. Spun asta pentru că

30. Eduard Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaş şi Vasile V. Poenaru, Editura Cheiron, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul Azi*(supliment), Bucureşti, 2012, p. 11.

atunci se sfârșea și un imens capitol, extrem de important, al teatrului secolului XX.

Întâmplător sau nu, pentru că era perioada finalurilor, a încheierilor de capitole, în ultima zi a anului, la 31 decembrie 1982, Jairo Cuesta a ferecat porţile spaţiului de lucru din Volterra, din Italia, acolo unde echipa Teatrului Surselor își desfășurase activitatea, și astfel s-a pus capăt activității din cadrul acelui proiect. Teatrul Laborator din Wroclaw a continuat să funcționeze, însă nu pentru multă vreme, iar actorii au lucrat în principal în afara Poloniei. În cele din urmă, membrii fondatori, cu consimțământul lui Grotowski, au suspendat oficial absolut toate operaţiunile în anul 1984 și așa s-a finalizat episodul Teatrului Laborator.

Și cum orice sfârșit aduce, în ceea ce-l privește pe Grotowski, un nou început, această etapă care părea că e sfârșitul absolut s-a dovedit din nou a fi doar o punte spre ceea ce urma, pentru că regizorul își reconfigurează traseul, împins de febra evenimentelor sociale ale vremii și o face, evident, cu scopul de a-și continua într-un fel parcursul, cu un alt gen de activitate decât cea cu care a fost obișnuit până acum.

1.2. Ritualul în laboratorul grotowskian

Drama Obiectivă (1983-1986) a fost etapa creației grotowskiene care a făcut tranziția spre o zonă cu totul nouă pentru regizor.

După un an în care a predat la Universitatea Columbia din New York, un alt colaborator al său, Robert Cohen[31], îl invită să devină parte a corpului profesoral al Universității din California-Irvine. Odată cu această poziție, Cohen îi oferă și resursele financiare necesare pentru cercetare și îi pune la dispoziție un vechi hambar, unde a putut să-și desfășoare în continuare activitatea.

31. Robert Cohen (n. 1943), educator și regizor american. A scris numeroase cărți despre teatru și actorie și a fost președintele fondator al Departamentului de Teatru de la UC-Irvine.

Grotowski a fost profund afectat de înstrăinarea de origini, a suferit mai multe pierderi majore pe plan personal, iar starea lui de sănătate nu era neapărat cea mai bună, ceea ce îl îngrijora. Cu toate astea, finanțările de la Fundația Rockefeller, de la National Endowment for the Arts și din partea altor donatori particulari nu îl ocoleau.

Grotowski a început să lucreze în Teatrul Studio al UC-Irvine. În toamna anului 1983, a fost lansat un program de cercetare avansată – Focused Research Program –, în cadrul *Dramei Obiective*, momentul acesta definind începutul aventurii americane pentru regizorul polonez.

Detaliile l-au fascinat dintotdeauna, numai că de data asta el decide să se focuseze la nivel micro și să își canalizeze atenția spre acele mici detalii care, de obicei, în orice fel de context, fac diferența. Actorul a devenit *performer*, iar el, ca regizor, în lucrul cu acesta, se comportă acum asemenea unui bijutier ce șlefuiește un diamant. În consecință, el a început să lucreze la anumite elemente ce țin de meșteșug și care considera că fuseseră oarecum neglijate în timpul Teatrului de Surse și al Parateatrului.

În cei trei ani ai în care s-a desfășurat, la UC-Irvine, programul *Drama Obiectivă*, s-au concretizat niște principii valoroase ale *performance*-ului.

Revin aici la maniera personală de a privi lucrurile a regizorului, ce a caracterizat, de altfel, toate perioadele sale de cercetare, dar mai ales pe cea a Teatrului Surselor. Ne întoarcem din nou la conceptul de „personal individual și colectiv“ pe care l-am folosit mai înainte pentru a descrie cum anume s-a modificat mișcarea corpului în cadrul acelor experimente din Teatrul Surselor, și încerc să înțeleg astfel și abordarea asupra artei, viziunea asupra ei, așa cum erau ele teoretizate în cadrul programului *Drama Obiectivă*.

Dacă privim în felul acesta, putem să ne referim la principiile liderului spiritual de origine armeană, stabilit în cele din urmă în Franța și care a predat un sistem de obținere a conștientizării și a controlului asupra propriei vieți, G.I. Gurdjieff, principii care au stat la baza programului *Drama*

Obiectivă. Gurdjieff separa arta în două categorii distincte: artă subiectivă, care este percepută prin prisma conștientului individual, și artă obiectivă, ce ține de o percepție fondată în conștientul colectiv și care poate să releve lucruri ce țin de istoria și originile umanității.

O altă influență puternică în definirea acestui termen – „dramă obiectivă” – a fost caietul de note al lui Juliusz Osterwa, un renumit actor și regizor polonez, care a fondat Teatrul Reduta, un teatru ce a servit drept model pentru Teatrul Laborator al lui Grotowski. În scrierile sale, acesta discută despre relativitatea conceptului de „obiectivitate“ în contextul diferitelor arte, oferind, de exemplu, în analiza sa, un statut superior arhitecturii, plasând-o deasupra muzicii, picturii și literaturii: „Să presupunem că teatrul este ca arhitectura. [...] Arhitectura este cea mai rafinată... induce în experți și observatori o stare de extaz – în timp ce îi afectează pe toți în așa fel încât nici măcar nu sunt conștienți de asta“[32].

În același timp, Grotowski căuta să observe îndeaproape ce anume ar putea să servească interpretului drept instrument pentru a ajunge să se scalde într-un flux de impulsuri, ce reflectă de fapt viața. El a încercat să descopere dacă există vreo tehnică, o mișcare sau o vibrație vocală puternică ce poate să genereze tot acest flux despre care vorbim, modificând în mod obiectiv energia celui care se expune.

Inițial, s-au lucrat în cadrul programului mai multe cântece și dansuri haitiene, printre care și un dans ritualic cu un ritm extrem de puternic, care presupunea o ondulare subtilă a coloanei vertebrale și o aplecare în față din șolduri, numită *yanvalou*. Au fost necesare multe ore de repetiție pentru ca toate cântecele și structurile de mișcare să fie învățate și asimilate de către interpreți, pentru că nu exista o tehnică specială de transmitere, o pedagogie aparte. Totul se baza exclusiv pe imitație. Cei doi practicanți tradiționali

32. *Apud* James Slowiak, Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, p. 37.

care veniseră din Haiti, urmându-l pe Grotowski, cântau, iar grupul repeta ore în șir. În cele din urmă, aceste cântece și structurile de mișcare rezultate au fost sistematizate într-o activitate numită *The River*. Regizorul însuși a condus câteva sesiuni de lucru cu vocea, pentru că încă sonda acest aspect al vibrației sunetului ce vine de undeva din străfunduri.

După primul an la Irvine, haitienii părăsesc trupa lui Grotowski, dar alți specialiști ai practicilor tradiționale se alătură pentru perioade mai scurte de timp – un preot zen japonez, un interpret coreean, un actor balinez și un dansator din Taiwan, printre alții. În vara anului 1984, mai mulți studenți de la Yale University și New York University au venit să ia parte la două ateliere de lucru ce s-au întins pe parcursul mai multor zile. Printre studenții care li s-au alăturat, s-a numărat și Thomas Richards, cel care a scris apoi despre toată această perioadă în detaliu, descriind exerciții și tehnici de lucru și consemnând extrem de valoroasele indicații pe care Grotowski le dădea la repetiții.

Mai mult, odată cu scrierile sale, el a făcut ca toată cercetarea din laborator, din acele vremuri să se concretizeze într-un material de o mare importanță, numit *At Work with Grotowski on Physical Actions*. Cartea a fost publicată cu puțin înainte de moartea regizorului polonez și ea servește și astăzi în cercetările actorilor. Există aspecte ale creației care sunt accesibile doar prin mijloace practice, iar asta se întâmplă pentru că există, în acest context, elemente care țin de rațiune și altele care trec prin canale mai puțin conștiente. Thomas Richards a știut, în opinia mea, să surprindă în cartea lui tocmai acest aspect ce părea să treacă dincolo de inteligibil al muncii în laboratorul grotowskian.

Al treilea an la Irvine aduce cu el un alt proiect, caracterizat de o muncă și mai asiduă, intitulat *Acțiunea principală* și care a inclus mai multe dintre cântecele haitiene, acțiuni individuale și texte din surse străvechi. *Acțiunea principală* spunea o poveste simplă de inițiere și a servit ca o provocare pentru capacitatea echipei de a lucra și integra toate aceste elemente la un nivel profesionist.

A fost o perioadă importantă pentru Grotowski, având în vedere faptul că acesta a reușit să treacă peste impasul generat de criza politică din Polonia care afectase atât de puternic lumea artelor. Probabil că una dintre cele mai importante realizări ale programului *Drama Obiectivă* a fost întâlnirea cu Thomas Richards și începutul muncii de transmitere care a continuat până la sfârșitul vieții sale. Sunt tentată să afirm că, pe lângă toate influențele integrate, după toți anii în care i-a ghidat pe alții, Grotowski este și el îndrumat de Univers să întâlnească oamenii potriviți. De ce spun asta? Pentru că se întâmplă ca soarta să-l lovească puternic atunci când a fost diagnosticat, în 1985, cu cancer. Din acel moment, misiunea sa de a transmite mai departe cunoștințele sale și de a-și finaliza opera a căpătat un caracter urgent.

Într-un interviu acordat pentru *Libération* cu câțiva ani înainte de moartea sa, jurnalistul Jean-Pierre Thibaudat îi pune lui Grotowski o întrebare extrem de pertinentă. Thibaudat era curios de ce Grotowski l-a ales pe Richards și nu pe Cieślak pentru a-i transmite mai departe toate cercetările sale, având în vedere că ultimul a fost, de fapt, marele său actor de laborator. Grotowski explică foarte clar că a reușit să vadă în Richards calitățile și abilitățile necesare unui „om de cercetare“, chiar dacă Cieślak rămâne fără îndoială actorul care a reușit să-l uimească:

> „Cieślak a fost cel mai incredibil actor pe care l-am întâlnit vreodată. La acea vreme nu mă gândeam la transmitere, în sensul tradițional al cuvântului. M-am gândit serios la asta în jurul anilor 1985-1986. Atunci l-am găsit pe Thomas Richards și foarte curând am început să văd la el adevărata organicitate în acțiunea dramatică, potențialul de descoperire a procesului, ascuns în vechile cântece vibraționale afro-caribiene și africane, marile capacități de «interioritate» ale ființei umane. El este omul de cercetare pe care îl căutam. Dacă am fost atât de dur cu el, așa cum povestește în

> carte, este din această cauză. Nu am vrut să joc acest vechi joc al maestrului și discipolului, ci să pun în mâinile lui un fir tangibil și practic pe care eu însumi l-am primit din alte mâini.
> Este ca și cum moștenirea mea vine din generații îndepărtate, trece prin mai multe generații și chiar prin mai multe rase. Și, în același timp, nu este vorba de sincretism, de un amestec, ci de obiectivitatea impactului anumitor abordări practice, chiar dacă acestea au apărut în contexte diferite. Trebuia să-l pun pe Thomas la încercare și asta am făcut în acel an la Universitatea Irvine din California despre care vorbește.“[33]

Richards devine așadar moștenitorul cercetărilor grotowskiene. Tot în același interviu, regizorul declara că a lucrat cu mai mulți actori, regizori și practicieni sau cercetători de-a lungul timpului, și că a făcut-o pur și simplu pentru a putea ajunge să fie de folos și altora în propria lor căutare. Aici se dezvăluie, iarăși, generozitatea de care dădea dovadă el ca om – față de semenii săi, în primul rând, iar apoi ca regizor, față de ceilalți artiști cu care lucra.

Cu toate evenimentele care i-au bulversat existența la acel moment, Grotowski face de fapt trecerea către ultima perioadă a cercetărilor sale, în 1986, odată cu schimbarea locului de desfășurare a activităților sale în Italia, la Pontedera.

Cum niciodată nu i-a plăcut să fie constrâns în procesul de creație, atunci când americanii au insistat ca el să devină producător, părăsește Statele Unite și se instalează în regiunea Toscana, într-un spațiu dintr-o fostă fermă de tutun, spațiu care a găzduit apoi ceea ce se numește și astăzi „Centrul de Cercetare Jerzy Grotowski și Thomas Richards“.

33.Jean-Pierre Thibaudat, „Interview. Ce qui restera après moi...Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore”, *Libération*, 26 iulie 1995, https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/, accesat la 03.07.2021.

Această ultimă perioadă s-a numit *Artele Rituale sau Arta ca vechicul*, iar în fazele inițiale sute de tineri s-au alăturat proiectului. Regizorul cerea însă abilități profesionale reale, nerenunțând la a milita împotriva diletantismului. El avea alături de el trei asistenți, printre care și pe Thomas Richards, care l-a urmat fără urmă de îndoială. El își direcționează așadar asistenții ca atunci când lucrează cu actorii să se concentreze pe cât posibil pe a cere precizie și calitate a jocului din partea participanților.

Noul regim de lucru îngloba așadar antrenamente fizice, cântece și alte exerciții ce se încadrau în contextul cercetării fundamentelor actoriei, și toate astea în timpul unor ședințe lungi de lucru, care uneori se întindeau până în zorii zilei.

Thomas Richards era cel care lucra efectiv cu grupul, iar Grotowski îi asista în toată această perioadă și îi consilia. Se concretizează așadar, în această etapă de lucru a lor, tot mai clar profilul actorului misionar, al fanaticului a cărui lipsă din peisajul teatral românesc o deplângeam mai înainte, chiar în introducerea studiului de față. Îmi permit să mărturisesc că tare mult mi-aș dori să pot întâlni astăzi la lucru asemenea colegi. Sunt de părere că un actor care este capabil să reziste unui asemenea ritm de muncă dă dovadă de un devotament special, expus în forma lui maximă. Odată dobândită, această calitate îi poate permite actorului să înceapă să tindă spre statutul de „sacral“, de unde să poată să se jertfească pe sine, devenind tocmai actorul despre care susțin în continuare că este atât de necesar în peisajul teatral cotidian și pe care putem, fără rețineri, să-l numim „actor de laborator“. Mă refer aici la un sens general al termenului de „actor“, pentru că în această perioadă se naște la Grotowski și conceptul de „performer”, iar polonezul se îndepărtează de ideea de a fi regizorul actorului, devenind, în felul acesta, „învățătorul“ acestui tip special de practicant, pe care nu de multe ori l-a întâlnit de-a lungul desfășurării cercetărilor sale.

Pe de altă parte, laboratorul grotowskian nu a fost ferit de actori cu abordări de curtezană. Thomas Richards

punctează foarte clar în însemnările sale că le-a fost dat uneori să întâlnească actori cu abordări care au pus probleme și care au îngreunat prin atitudinea lor procesul de lucru. El menționa totodată, importanța asumării realizării unei „lucrări prezente“:

> „Actorii lucrau nu pentru piesa în care au jucau, ci pentru următoarea: valoarea lucrării prezente consta, în special, în funcția sa de piatră de hotar. În fiecare pauză de zece minute, cei pe care îi numim actori alergau la telefoane pentru a-și contacta agenții și a vedea dacă au fost cumva selectați pentru vreo slujbă nouă sau vreo audiție. Toată lumea era concentrată asupra a ceea ce însemna «carieră» și nu pe munca pe care o avea de făcut. Concentrarea era complet dispersată; fiecare lucra pentru el însuși“[34].

În teatrul laborator al lui Grotowski, actorul trebuia să dea dovadă de o disciplină de fier și de o rigurozitate pe măsură. Fără un antrenament solid și o pregătire temeinică, lucrurile erau sortite eșecului. Fie că este vorba de experiența teatrului ca artă de prezentare în sensul clasic al cuvântului sau de ceea ce numim această perioadă a lui în care privim arta ca vehicul, este absolut necesar să existe o stăpânire a procesului și un spirit ascuțit de investigație.

Temele principale ale acestei faze finale ale cercetării sale – *Artele Rituale* sau *Arta ca vehicul* – au fost unele care s-au axat pe transmiterea și obiectivitatea ritualului.

În ceea ce privește transmiterea, Grotowski a căutat, de-a lungul vieții sale, ca întotdeauna să ajungă aproape de oameni care aveau o relație continuă cu o tehnică sau cu o tradiție. Așa s-a întâmplat ca el să primească aceste tehnici în mod direct, ani la rând, de la cei pe care i-a întâlnit, atât în Polonia, cât și în fascinantele călătorii ale sale în Asia Centrală, în India, în America Latină, în China, în Africa sau în Caraibe. Regizorul nu a căutat teatralul în tot acest

34. Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, p. 27.

timp, a fost suficient de inspirat încât să încerce să descopere mai degrabă ce anume știau acești oameni în practică despre posibilitățile ființei umane.

Apropiindu-se de ritual, Grotowski pare, într-un mod ciudat, că se îndepărtează de teatru. Spun doar că pare, pentru că, în fapt, deși s-a renunțat în această etapă a lui la spectator, iar lucrările nu mai erau deschise publicului, ceea ce ar face din actul teatral unul incomplet, el reușea cu toate astea să întrevadă spectacolul într-un ritual care s-a degradat. El vedea natura de *performance* în ritual, iar performerul era cel care împlinea actul total.

Apoi, Grotowski a trecut de cealaltă parte a baricadei și a integrat actul de transmitere în relația sa cu Thomas Richards, cu care în această perioadă făcea des sesiuni individuale de lucru.

Cel de-al doilea principiu important al acestei etape finale a fost, pentru Grotowski, cel al obiectivității ritualului. El se poziționează din nou în zona dezvoltării personale a actorului și descrie încercarea de a crea o anumită structură ce poate fi privită ca una performativă, care să funcționeze ca un instrument de lucru asupra propriei persoane. Această structură nu se adresează de această dată vreunui spectator, ci doar persoanelor care o realizează. Structura oferă o cale detaliată pentru a putea atinge în lucru nivelul unei energii cu totul și cu totul speciale, acea energie care se modifică pentru a ajunge la o natură mai subtilă și la o stare de organicitate țintită de regizorul polonez.

Despre energie vorbea Grotowski mai mult decât despre „spiritual“, și asta pentru că a fost pus, în întreaga carieră, în situația de a lucra cu oameni ce aparțineau unor culturi, religii sau grupuri cu credințe diferite. În consecință, s-a ferit să aducă spiritualul în discuție, fiindcă și-a dorit să folosească un limbaj pe care cei din jur să-l înțeleagă indiferent de particularitatea apartenențelor lor. Termenul de „energie”, așadar, era mult mai ușor de înțeles de către toți colaboratorii.

Între 1990 și 1998, Grotowski e angrenat, în ciuda tuturor problemelor de sănătate, într-o activitate nemaipomenit de

intensă. El se întoarce, pentru scurt timp, în Polonia, unde, de această dată, îi sunt recunoscute meritele. El primește, întors acasă, o distincție specială în anul 1992. Ulterior, el s-a ocupat cu organizarea unui proiect major în Brazilia în 1996 și a făcut mai multe călătorii în Statele Unite, unde a ținut inclusiv câteva rezidențe la Universitatea Northwestern, la Fordham și la colegiul Bennington. În 1996, i s-a fost oferită o poziție importantă la Catedra de Antropologie Teatrală, în cadrul prestigiosului Collège de France. A susținut apoi o serie de prelegeri la Paris, în decurs de un an, în perioada martie 1997 – ianuarie 1998, cu tema „Linia organică în teatru și ritual". El teoretiza în cadrul lor această continuitate în cercetările sale, întinse pe parcursul mai multor ani, dar care au urmărit în permanență o direcție unică – aceea de a cerceta organicul în context teatral.

Toată această muncă enormă a fost realizată în timp ce sănătatea sa se deteriora într-un ritm galopant. Grotowski și-a petrecut ultimul an din viață în izolare, în apartamentul său din Pontedera, sub îngrijirea lui Thomas Richards și a unui alt colaborator, care i-au fost alături până la final. A murit la 14 ianuarie 1999. Câteva luni mai târziu, cenușa lui a fost împrăștiată pe Muntele Arunachala, în India, țara pe care a căutat-o de atâtea ori și pe care a iubit-o atât de mult, părându-i-se, de fiecare dată când poposea în ea, că se află tot mai aproape de rădăcini – nu neapărat în sensul de origini ale sale, individuale, ci mai degrabă ca origini colective ale spiritului uman.

Esența muncii sale a fost întotdeauna lupta pentru o măiestrie impecabilă, pentru rigoare și pentru un tip de deschidere care îți permite să descoperi posibilități necunoscute. Spuneam că în laboratorul Muriel Manea se întâmpla, de cele mai multe ori, ca ceea ce am făcut ieri să înțelegem pe deplin abia la repetițiile din ziua următoare. Iată o similitudine în ceea ce privește aceste două tipuri de laborator. Totuși, chiar dacă laboratorul grotowskian e cel care a dat tonul acestei mișcări de ordin teatral, pentru regizorul polonez, ceea ce se repeta nu era doar o pregătire,

un spectacol anume, ci o bază pentru tot ceea ce însemna activitatea laboratorului grotowskian în general.

1.3. Libertatea de creație în teatrul sărac. Experimentul în teatru

Grotowski a căutat în permanență, a cercetat ani la rând care anume pot să fie reacțiile ce pot să apară în organismul omului în contextul unor acțiuni pe scenă. Mai mult, el a investigat cum se comportă vorbirea și ce tip de energie capătă cuvântul prin vocea actorului, care sunt modalitățile prin care acesta ajunge să își stăpânească unul dintre cele mai importante instrumente de care el uzează ca să-și ducă la îndeplinire misiunea – corpul –, de asemenea căutând să descopere tot felul de tehnici de respirație care să susțină în procesul de lucru instrumentul de bază – fizicul actorului.

El nu a pretins că cercetările sale au venit să aducă noul în sfera artei teatrului, sub forma unei metode. Regizorul polonez era, mai degrabă, de părere că termenul „metodă" era unul care limita înțelegerea pe deplin a activității sale. Grotowski, împreună cu toți cei care au trecut de-a lungul timpului pragul laboratorului său, a desfășurat un gen de cercetări care, chiar dacă s-au mai regăsit în unele teatre, ele existau, în fapt, în afara teatrului, reprezentând, așa cum însuși întemeietorul laboratorului spune, mult mai mult decât o simplă concretizare în tehnici sau metode – „un drum al vieții și al cunoașterii"[35].

Grotowski înțelesese încă din primele etape ale activității sale că actorul se poate realmente îndepărta de profesionalism atunci când se ascunde, de exemplu, chiar și în spatele tehnicii pentru a evita sinceritatea și adevărul. Toate astea duc la un diletantism pe care mai apoi faci eforturi să-l depășești, fiind de fapt o structură de lucru în care rigoarea lipsește cu desăvârșire. Fără rigoare, nu există o gramatică articulată a muncii actorului. Așadar,

35. V. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 261.

folosindu-ne de anumite elemente ce țin de tehnică, am putea să ajungem să deblocăm procesele umane veridice și nu să ne folosim de ea drept paravan, pentru a demonstra oarecare abilități pe care le deținem, în loc să ne descoperim centrul ființei.

Asemeni lui Stanislavski, ce a fost o influență extrem de puternică pentru Grotowski, chiar dacă de la un punct el s-a dezis de tehnicile sau ideile stanislavskiene, polonezul a fost tot timpul pe drum, în continuă căutare. Când și-a început studiile la școala dramatică, el era clar un fanatic, obsedat, am putea spune, de sistemul stanislavskian. Până într-un moment anume al dezvoltării sale, tot ceea ce știa el despre actorie, toată percepția lui se baza pe viziunea lui Stanislavski. El credea cu tărie că sistemul ce-l fascina putea să facă, mai mult ca oricare altul, accesibile căile spre procesul de creație.

Dacă Stanislavski propunea un antrenament pozitiv, căutând într-o manieră mai puțin directă să ajungă la inconștient, fapt pentru care Grotowski l-a apreciat, regizorul polonez, deși îi preluase multe exerciții, le folosea în direcția eliminării rezistențelor ce puteau să apară în actor. Mai târziu, în timp, în laboratorul grotowskian, ele se modificau, în momentul în care ajungeau să fie stăpânite de actori, iar asta se întâmpla pentru a nu face din ele un obiectiv, pentru a nu duce la formarea unor deprinderi care pot să eșueze în clișeu. Totodată, Grotowski încerca prin această modificare a lor la momentul oportun să evite tot ce ar fi putut să se instaleze sub umbrela conceptului de autosuficiență. Așadar, exercițiile aveau pentru echipa din laborator scopul de a elimina blocajele, iar mai apoi pe acela de a scoate actorul din zona lui de confort.

Despre blocaje discută pe larg Declan Donnellan în cartea sa *Actorul și ținta*, delimitându-le în două categorii distincte – blocaje externe și interne. Despre cele externe, de ordin tehnic – spre exemplu, un spațiu prost luminat sau cu o acustică proastă, sau chiar tensiuni între membrii grupului –, el susține că pot să fie mai puțin controlate de către

actor și câteodată pot să ajungă să fie chiar benefice pentru acesta. Despre blocajele interne ale actorului, Donnellan afirmă că acesta poate învăța în timp să le controleze și să le depășească. Mai mult, despre întunericul ce umbrește câteodată limpezimea care îi e necesară actorului, el spune că nu e decât „o absență a luminii“ care e, în opinia sa, generată de noi înșine:

> „Atunci când lucrurile merg prost, trebuie să discernem între ceea ce stă și ceea ce nu stă în puterea noastră de a schimba. Trebuie de asemenea să împărțim problema în două părți: prima, partea care provine din afara noastră, asupra căreia avem prea puțin sau niciun fel de control; și a doua, partea care provine din interiorul nostru, asupra căreia putem învăța progresiv să exercităm control. [...] Tot ceea ce vedem în lumea exterioară este refăcut în mințile proprii. Nu ne dezvoltăm imaginația trimițând-o forțat la prodigioase cursuri de creativitate; ne dezvoltăm imaginația prin observație și atenție. Ne dezvoltăm imaginația atunci când o folosim și îi dăm locul cuvenit. Ea se îmbunătățește pur și simplu atunci când vedem lucrurile așa cum sunt. Dar a vedea lucrurile din jur nu este mereu așa de simplu; în special în întuneric. Și-atunci, cum putem ilumina acest întuneric ? De fapt, acest așa-numit întuneric e o iluzie – nu există decât absență a luminii.[...] Noi înșine facem întuneric punându-ne în calea luminii. Cu alte cuvinte, ne putem hrăni imaginația numai având grijă să nu stăm în calea ei; cu cât întunecăm mai puțin lumea, cu atât mai clar vom putea vedea prin ea.“[36]

Tot conform lui Donnellan, există opt formule pe care actorii le folosesc atunci când se blochează:

> „Nu știu ce fac.
> Nu știu ce vreau.

36. Declan Donnellan, *Actorul și ținta*, pp. 9-11.

Nu știu cine sunt.
Nu știu unde sunt.
Nu știu cum să mă mișc.
Nu știu ce simt.
Nu știu ce spun.
Nu știu ce joc.“[37]

Sunt în totalitate de acord cu categorisirea pe care Declan Donnellan o face, și asta pentru că am întâlnit-o foarte des la lucru. În unsprezece ani în care am luat contact cu scena, pot să spun că nu doar o dată am auzit rostite aceste afirmații și, mai mult, că în perioada în care mi-am desfășurat studiile în domeniul artelor spectacolului, le-am trăit pe propria piele, deosebit de puternic. Sunt totuși de părere că un actor care se vrea a fi profesionist, cu o anumită experiență deja acumulată, nu se mai împiedică de chestionări de genul acesta, ci găsește încă de la începutul fazei de lucru toate răspunsurile la aceste lacune.

Am adus în discuție blocajele externe, în care se încadrează și problemele de ordin tehnic, conform lui Donnellan. În sistemul de lucru grotowskian, actorul nici măcar nu trebuie să se gândească la acești factori, la acest tip de probleme. El cere actorilor săi să uite complet de asemenea chestiuni și să se concentreze, evident, pe mediul intern, pe actul de spovedanie pe care el trebuie să ajungă să-l săvârșească odată cu fiecare reprezentație.

Totodată, dacă ne referim nu la tehnica de scenă, ci la cea pe care actorul o dobândește în contextul artei sale interpretative, ar trebui, în accepțiunea lui Grotowski, să învățăm să o uităm. Ea servește pentru înțelege cât mai bine faptul că, lucrând într-o asemenea cheie în laborator, avem fără îndoială nevoie de precizie, rigurozitate și o disciplină de fier, pentru a da mai apoi sens propriu unei utopii, aceea de a experimenta forța unui imposibil pe care actorul ajunge să-l facă posibil:

37. *Ibidem*, p. 11.

> „Tehnica este întotdeauna mult mai limitată decât actul. Tehnica este necesară doar ca să înțelegem că totul este posibil, iar apoi numai pentru a ne menține conștienți de faptul că avem nevoie de disciplină și precizie.
> În orice alt sens ar fi ea înțeleasă, *tehnica trebuie eliminată*. Adevărata tehnică se află în opoziție cu tehnica înțeleasă în sensul comun. Este cea care ne ajută să nu cădem în diletantism sau în amorf. Adevărata tehnică este tehnica acelora care au renunțat la ea."[38]

Afirmația aceasta a lui Grotowski în ceea ce privește tehnica m-a făcut să-mi pun întrebări asupra tehnicii pe care eu am dobândit-o până în prezent. Mai ales dacă am reușit să o înțeleg astfel încât să o folosesc ca pe un aliat și nu ca pe un paravan după care să-mi pot ascunde momentele de slăbiciune atunci când poate nu am reușit să mă transpun așa cum cerea situația. De asemenea, toate aceste cerințe ale lui Grotowski de a renunța la tot ce era artificial, la dogme, la ego, la a căuta rețete despre care el spune că nu există, m-au trimis cu gândul la ce înseamnă de fapt libertatea de creație în teatrul sărac. Mi-am pus atunci întrebarea cât de liber este actorul, în gândire, în exprimare, în procesul creativ, lucrând în felul acesta.

În laboratorul Muriel Manea, majoritatea actorilor ce au luat parte la el au criticat faptul că nu au libertate de creație și că aceasta le-ar fi, în fapt, suprimată. În schimb, în ceea ce mă privește, după zece ani petrecuți în acest laborator, nu am simțit asta nici măcar un moment, și o spun cu toată sinceritatea. Cred, mai degrabă, că Muriel Manea este tipul de regizor care atunci când intră la prima repetiție știe exact care este punctul în care vrea să-și conducă actorii pentru a crea spectacolul. Ea știe exact ce anume să ceară, are deja imagini clare formate despre cum arată fiecare scenă în parte și nu renunță până ele nu devin vizibile în exterior, alcătuind imaginea de ansamblu, până

38. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 235.

când ele nu se articulează într-un limbaj pe care spectatorul să-l înțeleagă. Nu e genul de regizor care refuză orice propunere, așa cum des i se impută de către unii sau alții cu care deja a lucrat. În opinia mea, problema apare acolo unde majoritatea actorilor fac propuneri care nu se încadrează în viziunea generală. Dimpotrivă, cred că ea ar fi extrem de fericită să poată lucra cu actori care au într-adevăr o forță creativă asemănătoare celeia pe care ea o deține. Chiar dacă, de cele mai multe ori, fiecare linie de mișcare sau traseul emoțional sunt trasate la milimetru, toate sunt menite să servească transmiterii mesajului întregului spectacol. Evident, dacă mă îndepărtez de cheia de joc și vin cu niște propuneri în afara contextului, ca un părinte care-și apără copilul încă nenăscut, regizorul va reacționa și va încerca să mă aducă înapoi pe drumul potrivit. Probabil mulți dintre colegi și-ar fi dorit să fie lăsați să rătăcească drumul, în numele unei false libertăți de creație.

Cred că ceea ce intervine aici este tocmai acel ego distructiv al actorului, natura narcisică ce-l împinge la a-și impune propriile opinii, fără de care nu se simte el un mare creator. De fapt, ideal ar fi să înțelegi că nu ești un simplu executant, ci parte esențială a acestui proces fascinant de comunicare cu publicul, fiind canalul prin care marele mesaj (pentru că Muriel Manea a realizat întotdeauna spectacole care poartă astfel de mesaje pline de esență) ajunge la ei. Și-atunci, cum e oare posibil să nu te simți și tu un înfăptuitor al actului creativ?

Am văzut deseori actorul care, prin prisma egoului care urlă puternic, se simte inutil, și tocmai din acest punct începe să nege laboratorul și să creeze tot felul de impedimente în procesul de lucru. De aceea, nu toți actorii sunt actori de laborator, unde principiile renunțării la dogme, la sine, sunt esențiale. De foarte multe ori, am văzut colegi care și-au asumat în mod public construcția unora din spectacolele lui Muriel Manea, minimalizându-i munca regizorală, sau chiar anulând-o complet, afirmând că totul a fost construit și gândit de ei și nu de către ea. Nici nu mă mir

că, în acest context, asemenea tatălui ei, Aureliu Manea, Muriel Manea se gândește poate, la un „actor robot" ca fiind actorul ideal[39]. Totuși, acesta nu e cel pe care Muriel Manea îl caută. Voi detalia ulterior ceea ce înseamnă actorul ideal în viziunea sa.

Întorcându-ne la laboratorul grotowskian, stând de vorbă cu un coleg actor originar din Chile, Ivan Patricio Gonzalez Ramirez, pe care l-am întâlnit în vara anului 2021, la Chioggia, la unul dintre stagiile de specializare conduse de Carlo Boso și care a participat în 2013 la un *workshop* susținut de Thomas Richards la Universitatea Catolică din Santiago de Chile, am înțeles care e de fapt punctul în care se naște în laborator această libertate de creație mult râvnită de actori.

Ivan îmi povestea că au căutat în procesul de lucru, în spirit grotowskian, organicitatea. Indiferent că vorbeam despre un text narativ, poetic, dramaturgic, sau chiar despre cele câteva cuvinte ale cântecelor africane pe care le abordau, ce li se cerea era ca textul să iasă în afară prin voce și prin corp, într-o manieră de asemenea organică. Sentimentul și emoția vin și ele să se arate într-o formă aparte, unică, căutând din nou să descopere organicitatea textului. Obiectivul era ca organicitatea să transpară în orice fel de formă de expresie. Pe scenă, ceea ce voia să vadă Richards, așa cum cerea și Grotowski înainte, era artistul care reacționează sau care întreprinde acțiuni în mod organic, ceea ce reprezintă, de fapt, baza laboratorului grotowskian.

Libertatea, îmi spunea Ivan, se naște tocmai din faptul că tehnica pe care laboratorul o propune e o tehnică ce îți cere să lucrezi cu inconștientul, nu cu conștientul. Ca să depășești bariera ce stă în calea unei libertăți artistice, trebuie să ajungi la inconștient, așa ajungând să se creeze un liant între conștientul și inconștientul spectatorului, nu doar între cele ale actorului. Odată ce ai reușit să eliberezi inconștientul, poți să realizezi ce înseamnă cu adevărat

39. V. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 6.

forța reală a comunicării, pentru că acolo rezidă ea. Acolo se relevă cele mai importante aspecte ale umanității.

Lucrul cu masca e o modalitate care poate să ajute actorul să deblocheze eventualele structuri ce îl rețin încă pe acesta în sfera conștientă. În primul rând, pentru că masca anihilează toată expresia facială, și atunci corpul începe să se miște organic în spațiu, implicându-se cu și mai multă forță pentru a comunica, din cauză că este nevoit să suplinească lipsa unui element important în exprimare. În al doilea rând, masca dă actorului impresia că este cumva la adăpost, că nu mai e privit în totalitate, gând care la nivel psihologic dă senzația de ușurare, pentru că poți fi în orice fel fără să te judece nimeni, masca protejându-ți identitatea. Masca îți lasă impresia că nu mai ești tu, așadar te poți comporta oricum, pentru că nu tu, ci un alt eu este privit. Așadar, în laborator e nevoie să te eliberezi de conștient pentru a putea accede la libertatea de creație.

Actorii din laboratorul lui Grotowski erau liberi să creeze atunci când reușeau să atingă inconștientul, dar asta nu însemna că ei nu continuau să lucreze în baza unor reguli bine stabilite. Disciplină, rigurozitate și angajare totală în actul artistic, asta li se cerea actorilor. Nimic ieșit din comun, din punctul meu de vedere. Una dintre regulile pe care regizorul polonez le-a impus în mod cert a fost aceea ca în compania sa să nu existe relații amoroase. E lesne de înțeles de ce – și nouă ni s-a explicat pericolul încă din anul I de studiu. Dacă existau mai apoi tensiuni în cuplul format, ele erau purtate pe scenă, la lucru, unde începeau să își facă apariția problemele de relaționare, care generau ulterior alte blocaje. În loc să investească timp în a elimina niște posibile blocaje ce ar fi putut apărea din această cauză, el încerca, prin această interdicție, să le evite, și era foarte hotărât să renunțe la oricare dintre actorii care pășeau în laborator și nu respectau regula. Unii dintre ei încercau să ascundă de el relațiile pe care le aveau în interiorul laboratorului, dar Grotowski era un observator extrem de fin și simțea imediat ceea ce se petrecea, excluzându-i fără ezitare. El cerea o angajare totală a actorului în actul

teatral, pentru a putea căuta și pe urmă pentru a găsi forma maximă a expresiei ființei umane. În orice caz, așa cum se întâmplă cu orice armată atunci când comandantul cade ucis în luptă, cu fiecare barcă atunci când căpitanul piere, așa s-a întâmplat și cu laboratorul lui Grotowski, care fără el își pierduse din forță. Când Grotowski a murit, compania ce rămăsese să fie condusă de Thomas Richards și-a pierdut nucleul și astfel forța lor s-a diminuat.

În ceea ce privește experimentul în teatrul lui Grotowski, el a început în perioada Parateatrului și a continuat în toate etapele sale. După ce a creat spectacole monumentale, regizorul polonez nu a mai montat, ci a decis să experimenteze și să cerceteze – două abordări ale artei teatrale care conțin diferențe vizibile. Renunțând în creațiile sale la artificial, el renunță până și la cuvânt, care nu mai are forță în teatrul său, fiind de părere că e de ajuns o vibrație sonoră pentru a transmite un mesaj, că nu e nevoie de vorbe. El probează diferite interpretări ale relației cu spectatorul, folosește ca unelte diferite texte ritualice sau diferite cântece, caută să descopere, ani la rând, reacțiile organice ale corpului uman, despre care el afirmase nu doar că are memorie, ci că este memoria în sine: „Trăim cu impresia că memoria este ceva independent de tot restul. De fapt însă lucrurile stau altfel, cel puțin pentru actori. Nu e vorba de faptul că trupul nostru ar avea memorie. El este memoria“[40].

Așadar, Grotowski a experimentat prin toate căutările sale, investind mult timp pentru a descoperi esența condiției umane, fără să intenționeze să facă din experiment o modalitate de a aduce noul în teatru. A făcut asta accesând psihologii profunde, utilizând formule asupra cărora avea cunoaștere deplină. Grotowski dobândise o experiență teoretică pe care o punea în aplicare în practică. Deși nu a făcut un scop din a căuta noutatea în tot ce întreprindea, experimentele sale erau, de cele mai multe ori, rezultate ale cercetărilor sale, care se materializau în reacții și atitudini noi.

40. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 181.

Se cuvine aici să amintesc despre vizionarul Aureliu Manea, care s-a opus felului în care criticii vremurilor se raportau la teatrul experimental, în perioada în care el activa. Manea blama viziunea lor asupra creațiilor generației sale de regizori, în sensul în care, așa cum scriam despre folosirea cu o prea mare ușurință a termenului de „laborator“ în teatru, el consideră drept pripită această etichetare a creațiilor tinerilor regizori ca experiment.

Aureliu Manea și Grotowski sunt apropiați în gândire, după părerea mea, pentru că amândoi făceau din săvârșirea actului teatral o ceremonie. Mai mult, ambii căutau actorul misionar, și nu pe cel care se vinde din rațiuni diverse.

Experimentalul, prin definiție, înseamnă practică, pragmatism, știință. Atunci când se referă la experiment, Aureliu Manea face trimitere la faptul că Grotowski și actorii săi dădeau dovadă de discernământ și o acuitate aparte în practica lor teatrală, caracteristici care, în opinia regizorul român, dovedeau tocmai forța experimentelor întreprinse de aceștia:

> „Jerzy Grotowski a realizat sondaje extreme în acele gândiri și stări umane ce țin de ceea ce nu știm, de transă, de inconștient. Corpul uman s-a supus unei trăiri ce n-a mai fost reprezentată. Dar asta se realiza în cadrul unui control deosebit prin severitate și știință. Atât actorii, cât și regizorul conștientizau fiecare act de întruchipare scenică. Pentru că puterea experimentului stă în *luciditatea* celor care-l conduc.“[41]

Aureliu Manea nu numai că aderă la multe din ideile pe care Grotowski le are asupra teatrului, dar și reușește să înțeleagă pe deplin toată activitatea grotowskiană, toate cercetările regizorului polonez, afirmând că, în fapt, acesta stimula absolut toate categoriile de public prin „punerea reflectoarelor asupra unor acțiuni umane“[42].

41. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 13.
42. *Ibidem*, p. 18.

De asemenea, acesta observă în perioada în care a creat o criză a vitalității teatrului, fapt reclamat și de Grotowski. Manea cerea mai multă viață în teatru, dorea să fie exclusă abordarea banală a unui text dramaturgic, iar montarea unui spectacol să iasă din rutină:

> „Impasul în care ne aflăm se datorează relaxării atitudinii noastre față de valorile-limită ale artei prin care trăim. Undeva s-a dereglat sau a dispărut inocența în fața actului de trăire a faptului teatral. Am uitat să ne mirăm în teatru și din cauza aceasta ne lipsește acel sentiment unic de contact cu toate elementele sale.“[43]

Tot în același spirit, explică George Banu viziunea lui Peter Brook, în prefața cărții *Spațiul gol*: pe lângă faptul că Brook era de părere că „teoria, odată formulată, înseamnă o poartă deschisă confuziei“, acesta mai susținea și că „teatrul de miracole“ fusese zdrobit de ceea ce el numea „teatru civil“. Celebrarea actului teatral dispăruse, în opinia lui Brook, pentru că oamenii de teatru nu mai știau exact ce anume trebuie să celebreze. Mai mult, el spunea că teatrul, precum vinul, „s-a răsuflat picătură cu picătură“[44].

Venise momentul pentru o schimbare radicală în abordarea teatrală, așa cum au concluzionat, se pare, toate figurile importante ale artei teatrului din acea perioadă.

1.4. Sistemul de laborator în teatrul românesc. Viziune în căutarea scânteii teatrului – de la Aureliu Manea la Muriel Manea

„Uneori, cred că Iarna
Colindă ungherele teatrelor,
dar întotdeauna se face Primăvară.
Când se aprind reflectoarele, să fie multă lumină în scenă.

43. *Ibidem*, p. 19.
44. V. Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura UNITEXT, 1997, p. 11.

Vara toridă să fie un anotimp absolut
Al talentului.
Actul teatral să fie plin
De Dragoste și Febră.
Să incendiem Minciuna,
Neadevărul, Răutatea și Lipsa Dreptății.
Să fim înțelepți.
Căutați în fiecare spectacol
O nouă treaptă spre Soare.
Mă voi ruga actorilor
Să caute împreună cu mine
În întuneric
Lumini stelare“[45]

Aureliu Manea, unul dintre cei mai mari artiști români, regizor de teatru, dramaturg, prozator și eseist, fiul Vasilicăi și al lui Mihai Manea (un important muzician și profesor universitar), se naște la 4 februarie 1945 în București.

În anul 1963, termină liceul „Emil Racoviță” din Cluj-Napoca, iar în anul 1968 a absolvit cursurile de regie ale Institutului I. L. Caragiale din București, în clasa lui Radu Penciulescu. A debutat cu piesa *Rosmersholm* de Ibsen pe scena Teatrului din Sibiu, în anul 1969. Din păcate, viața nu i-a permis să-și desăvârșească opera, el retrăgându-se din activitate mult prea devreme, din cauza unor probleme de sănătate. S-a stins din viață în anul 2014. În semn de recunoaștere a contribuției aduse la dezvoltarea artei teatrale românești, din anul 2014, de când el ne-a părăsit, Teatrul Municipal din Turda îi poartă numele, devenind Teatrul „Aureliu Manea”, pentru ca ulterior, la câțiva ani distanță, că capete statutul de teatru național.

Aureliu Manea a privit întotdeauna arta teatrului ca pe ceva sacru. Ca și Grotowski, el s-a apropiat de fiecare dată cu sfințenie de scenă. Un spectacol reușit îl făcea să se întoarcă acasă plin de liniște, purtând cu el sentimentul

45. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 191.

minunat că un eveniment grandios s-a petrecut, comunicarea reală între oameni, cea care se înfăptuiește chiar și când ei sunt împărțiți în două categorii distincte – cei care spun o poveste și ceilalți, care o primesc și care astfel devin parte din ea, dobândind statutul de martori. Manea nu numai că a căutat, dar a și reușit să dea un sens lumii prin arta sa, prin toate spectacolele pe care le-a creat.

Jay Heinrichs, unul dintre cei mai cunoscuți experți contemporani în materie de limbaj și persuasiune, spunea că poți schimba starea de spirit a celor din fața ta, prin simpla manieră de a spune o poveste. Într-una din cărțile sale care a devenit *bestseller New York Times* și care a fost tradusă în paisprezece limbi, el amintește de principiul lui Aristotel, conform căruia o narațiune detaliată, cu cât este mai vie, cu atât poate duce publicul mai aproape cu gândul de o experiență autentică, reală, ce s-ar putea petrece din nou. Astfel, atenția lor este cu siguranță captată, iar aceștia se pot gândi că experiența relatată se poate petrece cu adevărat din nou – personalizând contextul, ei pot crede că li se poate întâmpla și lor[46].

Întorcându-ne la dimensiune sacrală pe care Aureliu Manea și Grotowski o văd și o simt în teatru, o idee comună a acestor doi mari regizori, legată de sacralitatea spațiului scenic și de atitudinea pe care ambii o au în fața scenei, mi-a rămas impregnată în memorie. Regizorul român vede în simpla acțiune pe care o întreprind anumiți oamenii – de a spăla, a curăța scena înainte de spectacol – un adevărat ritual:

> „Mă gândesc la scena teatrului alcătuită din câteva rânduri goale. Lemnul curat, purificat prin șlefuire, lucește sub lumina reflectoarelor. Scena din lemn neprăfuit emană ceva sacru. Te îndeamnă la reculegere. Câțiva oameni care spală scena, podeaua ei, înainte de spectacol, compun un Ritual demn de cel mai frumos scenariu."[47]

46. V. Jay Heinrichs, *Mulțumesc că mă convingi*, trad. Dana Dobre, București, Editurile Act și Politon, 2020, p. 137.
47. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 62.

Regizorul polonez cere și el, la rândul său, ținând cont de maniera în care lucrează, să existe curățenie – pe toate planurile. El cere ca teatrul să se curețe de artificial, actorul să mediteze la curățenia spiritului și, evident, și în materie de spațiu, acesta cere, cu un ton imperativ, același lucru. Îmi imaginez că dacă Grotowski pretindea ca și culisele să fie curate, se subînțelege faptul că în laboratorul său, ca și în cel al lui Muriel Manea, nu puteai să intri murdar, în niciun sens:

> „ – Culisele trebuie să fie curate, spune Jerzy.
> – Dar nimeni nu vede ce se află în spatele scenei, îi răspunde cineva.
> – Dumnezeu vede, îi răspunde Grotowski zâmbind."[48]

Iată așadar câtă puritate zăcea în acești doi mari regizori care au avut abordări similare. Fiecare era preocupat de ceea ce putea să însemne o atitudine imaculată în fața ceremoniei săvârșirii actului artistic.

Aureliu Manea l-a întâlnit pe Grotowski în persoană și a fost profund impresionat de mai multe trăsături care îl caracterizau pe acesta din urmă. În primul rând, este vorba despre curajul cu care polonezul și-a asumat tipul de teatru pe care a ales să-l facă, un teatru în care importantă era calea pe care el și echipa lui pășeau și nu rezultatul final, nepunând un accent major pe reacția publicului, dorind mai degrabă să ajungă la niște adevăruri esențiale decât să facă un teatru cu funcție recreativă. De funcția recreativă se poate ocupa teatrul de varieteu, nu laboratorul. Peter Brook îl vedea pe Grotowski ca pe un artist unic, iar Manea subscria părerii lui, etichetându-l pe polonez ca „artist singular"[49].

După ce vede spectacolul *Prințul constant*, Aureliu Manea rămâne profund impresionat și relatează cum, încă de la prima intrare a actorilor în scenă, l-a cuprins un sentiment aparte, ca și cum ar fi fost atras ca într-un vârtej

48. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 39.
49. V. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 67.

puternic, într-un fel de psihoză, în visul care părea să fie mai degrabă un coşmar. Faptul că actorii lui Grotowski au intrat într-un ţarc rotund, cântând sau urlând, aflându-se într-o agitaţie continuă, a reuşit să producă o puternică tulburare psihică celor care erau martorii acţiunilor lor în seara reprezentaţiei pe care Manea a urmărit-o.

Regizorul român găsea că i-a fost dat să observe fanatismul în formele lui cele mai pure, în jocul actorilor şi chiar şi în marele mesaj pe care spectacolul grotowskian îl transmitea:

> „Fanatismul se desfăşura în modalităţi estetice abundente. Bogăţia imaginaţiei se transforma într-o emoţie ce parcă începea să-ţi pătrundă în cele mai intime fiorduri ale sufletului. Nimic din spectacol nu era de prisos. Nimic nu devenea rutină. Tot timpul te aflai în mijlocul actului teatral. Ardeau flăcările talentului pretutindeni în sala de spectacol. Am fost atât de uimit încât mulţi ani am meditat la acest fel de artă teatrală. [...] Erai supus unui şoc ce voia să-ţi trezească spaime ancestrale. Care dintre noi nu e sensibil la tortură? Eroul principal suferea aproape fizic. Ritualul era în aşa fel construit încât erai violentat tot timpul. [...] În acel ţarc imaginat de scenograful lui Jerzy Grotowski, devenea insuportabilă lipsa de milă a omului faţă de om. Martor al unor rituri crude, sălbatice, chinuitoare, obsedante, tu, spectator, aflat în preajma ţarcului, erai dispreţuit în calitatea ta de spectator. Un impuls adânc se construia în tine, de-a lungul ritului deveneai o problemă, o întrebare. Spuneai: «Ce pot face pentru semenii mei?». Erai obligat să iei o atitudine. Fanatismul mesajului spectacolului declara cu febrilitate porunca de a fi Om.“[50]

Teatrul Laborator din Wroclaw avea doar zece locuri pentru spectatori, ceea ce, iată, vine să sublinieze faptul că Grotowski nu îşi centra atenţia pe un rezultat final al

50. *Ibidem*, pp. 58-59.

muncii actorilor, care să impresioneze un public larg prin spectaculos, ci prin enigmatic.

Aureliu Manea făcea spectacole-confesiune, fiecare reprezentație luând aspectul unei ceremonii sacrale. El făcea, practic, o reformă a teatrului din România, dar meritele lui abia dacă au fost recunoscute la adevărata valoare în perioada în care a activat. Criticii vremii aveau, ca și în cazul lui Grotowski, păreri împărțite, iar uneori se întâmpla ca spectatorii să părăsească sala de spectacol – pentru că și Manea avea în permanență tendința de a te obliga să renunți la comoditatea pe care sperai că o găsești odată ce te-ai așezat pe scaun, într-o sală de teatru.

În creațiile sale, ritualul se constituia și prin modalitatea prin care actorii lui foloseau obiectele în scenă, aspect căruia regizorul vizionar îi acorda o importanță deosebită. De foarte multe ori, a încercat să-și construiască spectacolele în jurul unui obiect. Recuzita devenea un semn puternic, iar ritualul îi acorda acesteia „psihologie“. Era fascinat de actorii care reușeau să aibă o atitudine responsabilă vizavi de ceea ce era obiectul, ei reușind să înțeleagă astfel care sunt bazele construcției unui spectacol ritual[51].

Și Grotowski, și Manea căutau un tip special de actor, iar acesta era cel sacru. Aureliu Manea vorbea despre actorul ideal astfel: „Una dintre calitățile actorului ideal este aceea de a fi supus fără rezerve în fața unui principiu deja adoptat. Dar nu orice actor care se supune cu fanatism unei idei de spectacol poate fi un actor prețuit“[52].

Regizorul Aureliu Manea căuta actorul care era capabil să se destăinuie prin intermediul artei sale, cel care era în stare să renunțe și la tot ceea ce știa înainte de a începe lucrul la un proiect. El, ca regizor, se destăinuia, la rândul lui, prin actori. Era fascinat de coduri care purtau cu ele enigme, de cuvântul cu dimensiune ritualică și care, spre deosebire de laboratorul grotowskian, în creațiile lui, căpăta o forță colosală, care reușea să fascineze.

---

51. V. *ibidem*, p. 8.
52. *Ibidem*, p. 6.

Aureliu Manea făcea teatru laborator, iar sistemul lui avea niște reguli care erau foarte apropiate de cele grotowskiene. Căuta un actor care să devină centrul spectacolului, un actor care să poată să ia distanță față de text, chiar și față de tot mecanismul scenic, de costume și de recuzită și să devină sursa spectacolului – o regulă pe care o puteam regăsi și în teatrul sărac pe care l-a făcut Grotowski. Experimentul pe care o trupă de teatru îl trăia în laboratorul lui trebuia să fie reprezentat prin intermediul actorului.

Eugenio Barba, cel atât de aproape de Grotowski și totuși atât de departe ca practică, a preluat principiul din laboratorul polonezului pe care mai târziu l-a articulat în concept Pina Bausch, cel al teatrului-dans și al actorului pe care nu-l mai numim pur și simplu actor, ci actor-dansator, îndepărtându-se totuși de Grotowski când afirma: „Materia primă a teatrului nu e actorul, spațiul, textul, ci atenția, privirea, auzul, gândul spectatorului“[53].

Atenția regizorului Aureliu Manea pentru cuvânt era crucială, esențială în economia spectacolelor sale. De altfel, în primul său an în care a lucrat ca profesionist, la Timișoara, a încercat montarea unui spectacol care, din păcate, nu a apucat niciodată să vadă lumina zilei – *Sakuntala*, după o piesă sanscrită a poetului indian antic Kālidāsa. După grandiosul succes cu piesa lui Ibsen, *Rosmersholm*, Manea a dorit să meargă înainte cu aceeași formulă care funcționase extrem de bine la început și care se baza pe a concentra toată esența spectacolului în actor și în puterile sale. De această dată, însă, formula nu a mai funcționat, iar actrița căreia el îi cerea o reacție absolută, acea implicare totală în actul interpretativ, nu răspundea așa cum acesta și-ar fi dorit. După ce o lună de zile a lucrat cu ea exclusiv pe prima replică din text, Manea a renunțat, repetițiile s-au suspendat și, din acel moment, el a înțeles că e riscat să ceară actorilor totul.

Aici, mă văd nevoită să îi rog pe cei care citesc aceste rânduri și care au acumulat deja o anumită experiență pe

53. Eugenio Barba, *Casa în flăcări*, p. 70.

scenă să închidă pentru o secundă ochii și să se gândească dacă au mai întâlnit până acum un regizor care să aibă răbdarea necesară să lucreze o singură replică un timp atât de îndelungat. Și vă rog să căutați și mai departe în memorie, să vedeți dacă vă vine totuși în minte un regizor care, atunci când un actor eșua categoric, când un singur pion nu funcționa corespunzător viziunii sale și aceasta era denaturată, a avut decența și curajul necesar să suspende repetițiile și să oprească proiectul, cu prețul de a se lipsi de onorariul pe care urma să-l primească. În opinia mea, acesta este tipul de regizor *ales, chemat,* cel pe care cu greu îl mai regăsim astăzi în peisajul teatral.

Din exemplul de mai sus, devine cert faptul că Aureliu Manea tratează cu o deosebită *atenție* tot ceea ce ține de actul teatral în desfășurare. Chiar el este cel care spune despre regizor că este un „Inginer al Atenției“ și că, de fapt, starea de atenție este cea care trebuie să o preceadă pe cea estetică în ceea ce privește un spectacol de teatru și ceea ce generează el în spectator. Când atenția se diminuează, calitatea relației cu publicul spectator este afectată. În opinia lui, dacă un regizor nu devine un artizan de seamă în construirea firului roșu al atenției, chiar dacă toate celelalte forțe sunt implicate în totalitate în desfășurarea spectacolului – actorii consumă o mare de energie și de emoție, toate aspectele tehnice funcționează fără sincope și vin să completeze cu rigurozitate tabloul etc. –, cu toate astea, se poate întâmpla ca reprezentația să nu reușească să trezească în spectator un interes de o natură reală, iar asta se petrece din cauză că acel fir roșu s-a rupt undeva, iar regizorul a pierdut chiar și numai pentru un moment din vedere mecanismul atenției[54].

Aureliu Manea a fost, fără doar și poate, un regizor extrem de generos cu actorii săi. A creat, de fiecare dată, cu fiecare spectacol, partituri excepționale pentru fiecare dintre colaboratorii săi, nu a pus pe nimeni în umbră, și asta pentru că a tratat cu foarte multă responsabilitate această

54. V. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 9.

relație dintre cei doi reprezentanți ai spectacolului – regizorul și actorii.

Îmi amintesc acum un episod pe care am avut ocazia să-l văd cu ochii mei chiar în primul an în care am cunoscut-o pe fiica lui, pe Muriel Manea, când am început să colaborăm și să descopăr acest univers incredibil de fascinant al dinastiei Manea. Este vorba despre o înregistrare video pe care am urmărit-o împreună cu ea, de la repetițiile spectacolului *Scrisorile portugheze ale Marianei Alcoforado*, spectacol care anunța revenirea în teatru a marelui regizor, după o absență îndelungată, pricinuită de probleme de sănătate. Spectacolul a fost produs de sora acestuia, Viorica Samson Manea, care se îngrijește și astăzi de tot ceea ce înseamnă imaginea și opera sa.

Am spus și o repet – cred că, din păcate, lui Manea nu i s-au acordat meritele cuvenite în concordanță cu măreția creaților sale. Sistemul teatral în care el a fost nevoit să se desfășoare e cel care, în opinia mea, l-a răpus pe Manea. Iar sistemul e format din oameni. Cei care alcătuiau sistemul la momentul acela, puși în fața unei viziuni teatrale grandioase și reformatoare, s-au speriat și, din cauză că unii nu erau capabili să-i înțeleagă arta, în timp ce alții i-au înțeles-o prea bine, l-au eliminat din peisaj, făcându-l să devină un echivalent al violoncelistului din piesa lui Matei Vișniec, *Și cu violoncelul ce facem?*.

În cei 24 de ani de carieră, regizorul Aureliu Manea montează, pentru prima dată, un spectacol într-un teatru din București, pe scena Teatrului Metropolis. Nu e greu de imaginat de ce a fost prima sa montare în capitală. Sistemul a făcut tot ce i-a stat în putere să-i închidă acestuia toate porțile, temători în fața concurenței viziunii lui Manea. Montarea lui Manea la București a fost prima, dar și ultima, el nemaiîntorcându-se niciodată de atunci pe scenele teatrului românesc, care rămâne văduvit de unul dintre marii regizori ai lumii, pe care nu a știut să-l aprecieze.

În *Scrisorile portugheze ale Marianei Alcoforado*, l-am văzut pe regizor în toată splendoarea lui, la lucru. Încerca

să-i explice protagonistei ce anume dorește de la ea pe un anumit pasaj al textului. Dădea indicații precise, care nu aveau cum să inducă un actor în eroare. Era foarte concret în cerințele sale. În situația aceea, Manea îi cerea actriței să interpreteze cele câteva replici ca și cum le-ar rosti pe toate ca prin vis. Actrița nu-l mulțumește, dar el continuă cu o perseverență și răbdare demne de invidiat, îi explică mai departe că trebuie să intre cumva într-o stare de visare, de halucinație, ca și cum toate numai îi par a fi. Actrița reia pasajul, dar îl abordează la fel. Manea merge mai departe și face o trimitere și mai clară către scena din *Macbeth* de William Shakespeare, în care Lady Macbeth, plină de vinovăția pe care o resimte criminalul după ce săvârșește fapta, își imaginează pete de sânge peste tot, își vede mâinile murdare și imposibil de curățat. Actrița nu izbândește nici de această dată. Aici a început miracolul. Regizorul cu sclipire de geniu pare că nu și-a epuizat nici răbdarea și nici metodele și se metamorfozează subit în actor, pentru a-i veni acesteia în ajutor și începe să joace pentru ea. Nicicând până atunci nu-mi mai fusese dat să pot privi, chiar și din spatele ecranului, un regizor cu asemenea calități interpretative. Aureliu Manea preia pasajul și se transpune automat în starea de halucinație, rostind replicile ca într-un soi de transă. Joacă într-un fel cum puțini actori sunt capabili să o facă, electrizant, iar la finalul micii demonstrații, actrița, nepărând să fie prea mișcată de interpretarea regizorului, răspunde cu o întrebare atunci când Manea o întreabă dacă poate să trateze secvența în același fel – „cu ochii închiși sau cu ochii deschiși?“.

Regizorul vizionar a avut parte și de întâlniri cu actori miraculoși care i s-au supus viziunilor fără niciun fel de rețineri, alături de care a creat fără oprelişti, cum au fost Ovidiu Iuliu Moldovan, Marcel Iureș, Florina Cercel, Irina Petrescu etc. Cu toate astea, într-un mod paradoxal poate, în același timp i-au și lipsit adevărații actori de laborator, cei care aleg să se destăinuie prin interpretarea lor, actori pe care i-a căutat cu atâta ardoare.

El asemăna această muncă a regizorului cu actorul cu un drum parcurs în cadrul unui labirint la capătul căruia pe aceştia îi aşteaptă viaţa. Împreună parcurg traseul, căutând ieşirea. Sclipirea regizorului, intuiţia sa căpăta funcţia pe care o are lanterna în întuneric. Dacă ele lipseau, actorul rămânea să rătăcească într-un spaţiu-labirint ce nu mai avea ieşire. Regizorul era cel ce nu permitea răgazul până nu se ajungea la finalul acestei căi[55].

Manea, spre deosebire de ceilalţi colegi ai generaţiei sale, cei care alcătuiau la acel moment sistemul, era capabil, prin generozitatea sa, să admire munca celorlalţi, să găsească în ea o sursă de inspiraţie, care să-l motiveze şi nu să privească cu invidie spre creaţiile colegilor săi. Era profund impresionat de munca unor regizori precum Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Andrei Şerban, David Esrig etc., dar poate cel mai apropiat s-a simţit de Lucian Pintilie, pe care-l situa undeva lângă marile figuri ale teatrului universal – Peter Brook sau Giorgio Strehler.

Întâlnirea cu Liviu Ciulei l-a marcat pe Manea, care îl vedea pe acesta ca pe un „magician unic al artei teatrale". Fusese impresionat şi de strălucirea din ochii lui de fiecare dată când păşea cu pioşenie în teatru ca într-un templu în care actorii slujeau cu o imensă dăruire de sine. Asistând la multe dintre spectacolele lui Ciulei, Manea a învăţat că primordială în teatru este iubirea faţă de fiinţa umană, faţă de semeni[56].

Nici Ciulei nu s-a ferit să îşi exprime admiraţia faţă de el. Acesta spusese, de exemplu, despre *Rosmersholm*-ul lui Aureliu Manea de la Sibiu că este unul dintre cele mai importante şi interesante experimente teatrale la care a luat parte. Mai mult, la un moment dat, Ciulei îl vede pe Manea pe scenă şi-l invită să facă parte din distribuţia unuia dintre spectacolele sale. Ciulei îl vedea pe acesta jucând rolul lui Treplev, artistul în căutare de forme noi. Manea refuză

55. *Ibidem*, p. 19.
56. *Ibidem*, p. 146.

totuși, iar Ciulei, într-una din scrisorile schimbate între ei, își exprimă regretul și chiar stupoarea în fața faptului că Aureliu Manea nici măcar nu l-a refuzat în mod direct, ci prin intermediari.

Aureliu Manea a fost prin definiție un mare regizor, și afirm asta și prin prisma faptului că a privit relația cu actorul așa cum își privea mizanscenele – cu o mare atenție. Era conștient de faptul că actorul devine în scenă reprezentatul său, vocea sa, canalul de transmisie al mesajului său către publicul spectator. Știa, simțea și își asuma faptul că, odată ce spectacolul a început, el nu mai poate face nimic și că toată responsabilitatea este transferată pe umerii actorilor săi. Totodată, realiza și că pentru a face mecanismul spectacolului să funcționeze, între cei doi reprezentanți ai actului teatral era nevoie de o încredere oarbă, ca atunci când îți încredințezi viața medicului tău:

> „Cred că un actor, intrând într-o sală de repetiție, aduce cu el o zonă intimă a emoțiilor, pe care nu o destăinuie atât de deschis altundeva, adică cred că responsabilitatea unui regizor stă în deschiderea emotivă a actorului, un actor se destăinuie prin repetiție, prin teatru, unui regizor, ca unui psihanalist. Trebuie să avem grijă, din această cauză, ca un actor să nu fie pus într-o lumină defavorabilă. Aceasta ar fi ideal, dar uneori există un cinism al meseriei, care te obligă să folosești și defectele unui actor. E important ca actorul să nu-și piardă încrederea în medicul său. Mi-a plăcut foarte mult ceea ce Lucian Pintilie le cerea actorilor săi, adică de a veni la repetiție cu încrederea pe care o dai unei operații. Pentru asta, actorul trebuie să simtă știința chirurgului. De fapt, noi, regizorii tineri, știm încă prea puțin ca să operăm. Uneori, operațiile pe care le riscăm cu actorii reușesc. Poți să înțelegi că primul lucru pe care îl cer unui actor este încrederea; întotdeauna când actorii din spectacolele mele n-au reușit, asta s-a datorat

neîncrederii. Niciodată nu părăsesc un actor, chiar dacă mă îmbolnăvesc odată cu el.“[57]

Este de menționat aici întâlnirea regizorului cu trupa Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – o trupă mult râvnită și astăzi, care și-a păstrat profesionalismul și dedicarea absolută artei teatrului. Rareori i-a fost dat lui Manea să întâlnească la lucru actori care să dea dovadă de un asemenea fanatism. Spunea despre aceștia că, dacă el ar fi cerut, ei ar fi fost în stare să stea în mâini de-a lungul întregului spectacol: „astfel, zborul comun devine frenetic. Obții exaltare, transă, entuziasm. Totul se transformă într-o sărbătoare în care ard stele și se aprind sori pe cer“[58].

Ulterior, după mai multe întâlniri nefericite cu actori care nu se potriveau stilului său, viziunea regizorală a lui Aureliu Manea suferă o schimbare de paradigmă, iar acesta nu mai centrează totul pe actor, înțelegând că de multe ori nu e nevoie de energia unui semn ca să creeze emoția, ci e de ajuns semnul doar.

Aș fi fost deosebit de onorată și încântată să pot să am vreodată ocazia să mă las pe mâinile unui regizor asemeni lui Aureliu Manea. Norocul ce nu-mi lipsește când vine vorba despre întâlniri în meserie m-a făcut să ajung totuși pe mâinile urmașei sale, Muriel Manea, care fără îndoială a moștenit spiritul de geniu al tatălui ei și care a venit pe pământ cu un har cu care rar mi-a fost dat să văd un om înzestrat.

Cred cu tărie că singurul regizor din România despre care se poate spune cu adevărat că a făcut un teatru pe care să-l numim laborator a fost, fără îndoială, Aureliu Manea. Toate celelalte încercări ce au existat în spațiul românesc și care s-au etichetat singure ca fiind laborator au fost departe de ceea ce presupunea conceptul lui Grotowski, care a dat naștere acestui tip de teatru. Manea s-a apropiat cel mai mult de acest concept. În laboratorul său, el a cercetat în

57. *Ibidem*, p. 176.
58. *Ibidem*, p. 81.

permanență, asemenea regizorului polonez, dar cu diferențele de rigoare ce erau date de personalitățile artistice diferite ale acestora doi, condiția umană.

După Manea, singura ce vine să-i calce pe urme este chiar fiica sa, care ajunge să își contureze propriul sistem de laborator, diferit de cel al tatălui ei, fără să aibă intenția de a-i călca pe urme. Amândoi, tată și fiică, au lucrat într-o manieră distinctă, în două tipuri de laborator foarte diferite, în care îl scoteau pe actor din zona lui de confort, punându-l în situații complet neexperimentate până atunci.

Astfel, ambii regizori ce au format dinastia Manea aduc actorul în starea în care el începe să lupte împotriva a ceea ce eu numesc programe pre-definite în teatru. Să spunem că este evident că atunci când un actor se confruntă cu publicul său, el vrea, fără îndoială, să aibă o siguranță de sine. El urmărește să capete siguranță în ceea ce privește execuția lui, reacțiile sale în timpul reprezentației. Atât Aureliu Manea, cât și Muriel Manea priveau acest aspect al certitudinii de care actorul are nevoie cu mare atenție, se raportau la el cu o precizie demnă de cea a chirurgului ce operează cu bisturiul. Așadar, pentru a crea acest mediu de lucru sigur și pentru a-l ajuta pe actor să fie încrezător în ceea ce face, în formele sale de expresie și în forța lui, acești doi regizori, Aureliu Manea și Muriel Manea, au construit, fiecare în felul său caracteristic pentru laboratorul său, un sistem de antrenament colectiv, care se baza pe control și autocontrol.

Aureliu Manea a dus, la rândul său, o luptă în numele artei, fiind nevoit să facă față unui sistem totalitar. Subscriu părerii Cătălinei Buzoianu, care spunea că vizionarul Aureliu Manea merita totuși un laborator în care să-și împlinească, să-și desăvârșească în manieră proprie creația.

Ce am purtat cu mine din prima clipă când mi s-au înfățișat au fost cuvintele lui Aureliu Manea care justificau importanța fanatismului în teatru, care, dacă există, ne îndepărtează de întuneric și ne face să trăim printr-o artă luminată, o viață plină de lumină:

> „Fanatismul este necesar tocmai pentru a cuceri secretele unei arte ce nu se lasă în voia imaginilor obișnuite, dar care, iluminată fiind, ne ajută întotdeauna să trăim. E nevoie de fanatism pentru că, în seara spectacolului, stingându-se luminile în sală și arzând cuvinte și imagini în scenă, se realizează o comunicare spirituală ale cărei consecințe încă n-au fost teoretizate până la ultima fibră. Relația experienței comune actor-spectator cere o ardere vie și nu depersonalizare, uitare, tristețe și gust fad al creatorului. Fanaticii în teatru sunt căutați tocmai pentru că fiecare spectator se bucură, se metamorfozează, uită de sine, se împărtășește din experiență, comunicarea de grup fiind un mister arzând al teatrului.“[59]

Aureliu Manea a fost unul dintre artiștii rari pe care România i-a avut. El a fost cel care a slujit, într-adevăr arta teatrului cu credință și fanatism, caracteristică pe care fiica lui, regizoarea Muriel Manea, a moștenit-o.

59. *Ibidem*, p. 191.

Capitolul 2
LABORATORUL MURIEL MANEA ȘI PROFUNZIMEA UNUI TEATRU CU DESCHIDERE EUROPEANĂ

Muriel Manea, fiica lui Aureliu Manea și a scenografei Clara Labancz, se naște la Turda, în 19 noiembrie 1978. Încă din primele luni de viață, pune piciorul pe scena teatrului în care astăzi e regizoare angajată și care poartă numele tatălui ei – Teatrul Național Aureliu Manea din Turda.

Pentru că venea într-o familie de artiști, Muriel Manea ia contact cu teatrul încă din perioada în care un om nu are încă amintiri formate. Părinții ei aflându-se în permanență în preajma scenei, copila îi însoțea la repetiții, făcând, după ce a învățat să meargă, pași printre actorii cu care aceștia lucrau și începând încă de pe atunci să îi așeze pe aceștia într-o ordine știută numai de ea. Copilul Muriel Manea era fascinat de faptul că putea, fără să își conștientizeze neapărat condiția, să devină un fel de dirijor de orchestră. Ea schimba în joacă pozițiile actorilor în scenă, neștiind că asta avea să facă pentru întreaga viață.

Urmează cursurile Facultății de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, specializarea Artele Spectacolului-Regie, devenind absolventă în anul 2009, începând apoi să pună în scenă spectacole la diferite teatre din țară.

Destinul ei profesional este unul cel puțin interesant. Ca și cel al tatălui său, acesta este demn să facă obiectul unei cercetări integrale, amănunțite. Din păcate, până în clipa de față, Muriel Manea pare să aibă o cale presărată cu o multitudine de obstacole care se aștern înaintea

desăvârșirii operei sale și chiar și a recunoașterii, care deja trebuia să apară în cazul ei, ținând cont de faptul că estetica spectacolelor sale este una aparte în peisajul teatral românesc și că are o manieră exclusivă de a lucra cu actorul.

Cauza probabilității neîmplinirii unui alt destin artistic devine, iarăși, același sistem bolnav, care se vrea democratic, dar în esență rămâne unul totalitar. Și aici indic iarăși problema gravă a sistemului teatral care a ajuns și el să fie politizat până în străfunduri. Directorii de teatre devin niște călăi, care conduc instituțiile într-un sens dictatorial. Cu asta a avut Muriel Manea de-a face de-a lungul carierei sale, cel puțin până în momentul de față. Sper ca la un moment dat să reușească să înfrângă acest monstru gigantic ce se numește sistem și să nu aibă soarta tatălui său, să nu sfârșească într-un destin neîmplinit. În multe dintre discuțiile noastre, i-am spus că nu mi-aș dori să apară, din varii motive, și-n cazul ei un volum al unor „spectacole imaginare".

Am cunoscut-o pe Muriel Manea în 2013 și, de când mă aflu în echipa sa, nu a existat să fi lucrat la nici măcar un singur spectacol unde să nu fi întâmpinat opreliști în calea creației noastre, în timpul procesului de lucru. Nici până în ziua de astăzi nu am întâlnit managerul potrivit pentru noi și laboratorul nostru. Egocentriști și, în consecință, mult prea preocupați să își exercite puterea pe care aveau impresia că le-o dă funcția de conducere pe care o ocupă, orbiți de dragostea pentru putere și nu de o putere a dragostei pentru artă, așa cum cred că ar fi necesar să fie în cazul unui manager al unei instituții de cultură, sufocați de lipsa de viziune și dând dovadă de incultură, managerii cu care am avut de-a face în calea noastră au încercat în permanență să facă ceea ce sistemul de odinioară a făcut și cu Aureliu Manea – să ne îngroape, în sens figurat, să ne ascundă de ochii publicului. Iată cum, pentru o perioadă, am devenit și noi violoncelistul lui Matei Vișniec. Nu cred că sistemul nu ne-a înțeles pe noi și de aceea ne-a dat la o parte. Dimpotrivă, cred că tocmai din cauză că a perceput exact forța cu care Muriel Manea creează, a luptat din

răsputeri să ne înghită. Dinastia Manea i-a speriat timp de două generații pe mulți artiști întruchipați ai vremurilor.

Lupta cu sistemul a avut diverse stadii. De la amenințări cu neplata onorariului, asta după ce ai muncit deja la mare parte din proiect, la abordări de genul celor de cea mai joasă speță, lipsite complet de respect – nu mă refer aici la respectul pentru munca artistului, ci la ceea ce înseamnă respectul între două ființe umane. Cuvinte grele, ofense aruncate de către egouri puternice, care nu voiau decât să se hrănească prin coborârea statutului celuilalt, condiții imposibil de acceptat, spații improprii în care să locuiești, drumuri pe care trebuie să ți le plătești singur ca să ajungi la teatrele cu care lucrai, onorarii care, atunci când erau înaintate, jigneau orice ființă umană care mai are o urmă de rațiune, repetiții disturbate pentru ca managerul, care în general era și regizor sau actor, să-și exprime propriile opinii și să intervină în viziunea regizorală, în consecință o lipsă totală de respect în fața a tot ceea ce înseamnă artă și artist, pe toate acestea le-am întâlnit în anii în care i-am fost alături, în laborator.

Așa am ajuns în situația în care ne-am văzut nevoiți să facem un teatru sărac în care actorul este din nou un element central în ceremonia actului spectacolului. De foarte multe ori, deși viziunile ei regizorale erau unele grandioase și își imagina întotdeauna spectacole mari, a fost nevoită, din cauza lipsei resurselor, să reducă din grandoare în sens estetic, ca imagine, și să concentreze puterea spectacolului în actor, reușind, în mod paradoxal, cu toate impedimentele de ordin financiar, să creeze imagini deosebit de puternice în spectacolele sale.

În cazul lui Muriel Manea, ca și în cel al lui Grotowski, anti-modernismul nu trebuia să depună eforturi pentru a fi vizibil ca și caracteristică, una ce ține de gust. E o alegere pe care regizorul o face, până la urmă, în ceea ce privește relația sa cu textele pe care le montează, cei doi recurgând, în mare parte, la texte ale autorilor clasici de teatru. Aceeași apetență pentru textele clasicilor o avea și Aureliu Manea.

De teatrul contemporan, Muriel Manea s-a apropiat prea puțin, și cel mai mult a făcut-o prin prisma lui Matei Vișniec, pe textele căruia are deja patru montări: *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, *Și cu violoncelul ce facem?*, *Angajare de clovn* și *Sufleurul fricii*. Cred cu tărie că unul dintre aspectele care au atras-o spre textele lui Vișniec a fost faptul că în ele se regăsește o puternică notă de absurd, asemeni tendinței pe care o are teatrul său, prin natura spectacolelor pe care ea le creează.

Ceea ce garantau spectacolele sale era tocmai calitatea, prin faptul că își respecta spectatorul, transmițându-i de fiecare dată un mesaj important. În laboratorul său, spre deosebire de cel grotowskian, conta rezultatul. O interesa anume rezultatul ce avea să ajungă la publicul spectator și reacția acestuia – și nu mă refer aici la faptul că ar fi așteptat să audă ce se „vorbește prin târg" după reprezentații, ci mai degrabă să măsoare ea însăși fiecare simțire a lor, trăind cu ei fiecare reprezentație a fiecărui spectacol. Am jucat timp zece ani în regia ei și nu cred să-mi pot aminti, în afară de câteva reprezentații în care chiar situația a fost de așa natură că nu i-a permis acest lucru, să nu se afle în sală.

Își urmărea cu atenție spectatorii, și atunci când vibrau sub impactul energiilor și emoțiilor ce veneau dinspre scenă, și când aceștia părăseau sala, pentru că au existat și astfel de momente. Muriel a șocat uneori prin spectacolele ei. Era nevoie de o trezire a spectatorului. Omul-spectator căzuse și el, odată cu teatrul care i se livra, într-un fel de amorțire în care se complăcea.

Muriel Manea a făcut spectacole care, din păcate, s-au jucat în provincie. Singura ieșire în capitală a fost cu spectacolul *Visul unei nopți de vară*, care s-a jucat la Teatrul de Comedie, în luna aprilie a anului 2019.

Simțeam, de fiecare dată când jucam în spectacolele sale, că energia spectacolelor sale este una diferită de ceea ce văzusem sau experimentasem până atunci. Aveau, într-adevăr, o energie care te uluia. Spectatorul pleca în orice caz cu starea modificată de la spectacol, iar eu, ca actor, deveneam

deodată înzestrat cu niște puteri pe care am simțit că le am și în perioada în care am lucrat în Laboratorul de Teatru Popular – puteam să fac inima spectatorului să bată o dată cu a mea, simțeam că am ajuns să-mi gestionez publicul, să-l am în mâini și cu responsabilitate să-l port într-o călătorie care să-l îmbogățească emoțional și spiritual.

Deși făcea un teatru de elită, nu cred că publicul larg nu-i înțelegea spectacolele. Mă refer aici la marea majoritate a spectatorilor care au trecut pragurile teatrelor în care am jucat. Momentul de final al spectacolului, când ei te răsplătesc, oferindu-ți aplauze, este cel în care îi poți privi în ochi și poți observa îndeaproape efectul pe care l-ai produs în ei. Uneori îi vezi cu lacrimi în ochi, alteori le observi zâmbetul de pe buze, aprecierea, recunoștința pentru faptul că le-ai oferit ceva în acea seară, că i-ai făcut să se gândească, pe alții îi găsești cu privirea-n gol, reflectând deja la ceea ce ține de interioritatea lor.

De curând am primit în dar o carte de la o spectatoare ce întâmplător se aflase în sală în seara unui reprezentații cu spectacolul *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* din 2013. Citind cuvintele ce-mi erau adresate și care m-au mișcat în mod profund – ea spunea că, deși în sala de teatru era un frig de crăpau pietrele, sufletul ei a fost încălzit de spectacol –, m-am simțit provocată în felul acesta să fac un salt în timp să reperez momentul. Era vorba despre una dintre reprezentațiile ce avuseseră loc la Petroșani, unde jucam când făceam parte din „sistem“. Mi-am dat atunci seama că tot ceea ce îndurasem în contextul acelui sistem, în toți anii în care am avut statutul de actor angajat, a meritat, dacă am reușit să încălzesc chiar și un singur suflet.

Spectatorii erau uneori recunoscători pentru „trezirea“ pe care Muriel Manea le-o oferea prin spectacolele sale, chiar dacă erau poate bruscați sau șocați. În opinia mea, ce șoca era și estetica spectacolului, montările ei distingându-se, în mod cert, de ceea ce vedeau ei în mod normal la teatru, dar mai presus cred că era faptul că toate emoțiile generate erau

împinse spre paroxism, acesta fiind un element-cheie, un instrument important de care regizorul s-a folosit.

Teatrul de elită ce o caracteriza pe Muriel Manea și-a atins, după părerea mea, scopul, care a fost acela de a educa, de a împinge omul-spectator spre un tip de evoluție. Pentru că și ea, asemeni lui Grotowski și lui Aureliu Manea, căuta să cerceteze în laboratorul ei tocmai esența ființei umane.

În concluzie, nu publicul era cel care-i refuza cu putere creațiile, ci tocmai colegii de breaslă, cărora se presupune că un teatru de elită nu ar trebui să le pună probleme de înțelegere. Dar tocmai asta reclamau ei, că nu reușesc să înțeleagă spectacolele ei, care, de fapt, erau spectacole-metaforă. Cred că era, în fapt, doar o reacție de răspuns la șocul pe care-l provocau montările. Ei erau deranjați de puterea oglinzii pe care ea le-o punea în față. Nu doreau să se privească, așa că au făcut în așa fel încât să o dea la o parte.

La început, chiar după prima colaborare cu ea, m-am întrebat cum de se întâmplă ca un regizor de talia ei, ce este capabil să dăruiască omenirii asemenea bijuterii, care lucrează cu actorul într-un fel cum numai regizorii mari o făceau, să nu fie chemată să monteze des, să nu fie nevoie în teatrele din România de teatrul revoluționar pe care ea îl făcea, tocmai prin readucerea în prim-plan a principiului calității în artă. Am înțeles după niște ani ce se întâmplase. Și am înțeles asta datorită faptului că am avut șansa să mi se deschidă porțile pentru a putea arunca o privire, și nu de la distanță, asupra a ceea ce era spațiul teatral european – Muriel Manea se ralia cu ușurință la fenomenul teatral la nivel internațional. România nu era pregătită pentru ea, Occidentul, însă, da!

2.1. Relația actor-regizor în economia spectacolului. Jurnal de repetiții – *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* și *Visul unei nopți de vară*

„Când toți actorii sunt morți,
nu ai de ce să-i mai huiduiești!"
William Shakespeare

Calitatea unui spectacol este direct proporţională cu încrederea pe care un actor o are în regizor. Spre exemplu, dacă raportul de încredere este ştirbit chiar și cu un procent, spectacolul nu mai e complet. El poate fi corect, poate depăși pragul și să fie bun, dar nu se poate numi un spectacol complet și desăvârșit.

Dacă tu, ca actor, nu te arunci fără plasă de siguranță atunci când regizorul îți cere ceva, dacă tu nu ai încredere că el va fi acolo să te prindă și că va avea grijă să nu te rănești în cădere (și asta nu înseamnă că îți promite o cădere lină, ci doar un zbor frumos), atât procesul de lucru, cât și rezultatul nu vor fi complete. E drept că nu toți regizorii au calitatea de a fi Dumnezeu. Lăsând la o parte sensul metaforic al acestui „regizor-Dumnezeu", spun că această încredere se câștigă. Ne putem duce cu gândul mai departe la apropierea de divin și la porunci și să ne imaginăm una cu specific teatral de laborator – să nu te-nchini la chip cioplit pe scenă. Și tot în contextul de laborator vizăm apropierea scenei de conceptul de spațiu sacru, unde se înfăptuiește ritualul, conform crezului lui Adrian Pintea, după care singurul loc unde omul se poate regăsi pe el însuși, în afară de biserică, este teatrul.

Relația asta de funcționare completă s-a întâmplat dintr-odată. Așa a fost cu actorul din mine și regizoarea Muriel Manea, o regizoare în slujba căruia merită să te pui.

Universul din laboratorul Muriel Manea este extrem de divers. Trăirile actorului sunt extrem de puternice în perioada de lucru. Instinctul de autoapărare face actorul să

ajungă în punctul în care neagă dimensiunea laboratorului, sau în punctul in care devine, paradoxal, misionar.

Unul dintre paradoxurile laboratorului Muriel Manea este faptul că oferă libertate în acelaşi timp în care îţi impune și reguli. Două astfel de reguli sunt de bază. Prima este să respecţi regulile. Odată ce ai respectat-o pe prima, te poţi considera apt pentru acest sistem de lucru, pentru că înseamnă că posezi ingredientul-cheie pentru funcționarea lui – *disciplina*. A doua regulă decurge din prima - disciplina te trimite la *antrenament*.

Muriel Manea e tipul de regizor care îți cere ție ca actor să rămâi viu în permanență, secundă de secundă, un regizor care nu te iartă. E, după părerea mea, regizorul care concentrează tot spectacolul în actor, în sufletul, vocea și corpul lui, asemeni lui Grotowski sau asemeni tatălui ei, regizorul Aureliu Manea.

Dacă nu dai totul în spectacolele ei, spectacole despre care putem spune că au exactitatea funcționării unui mecanism de ceas elvețian, rămâi cu frustrarea că nu ți-ai îndeplinit misiunea, nu ai reușit să te transpui, pentru că asta ţi se cere, fără doar și poate – transpunere interioară și apoi expunere. Numai așa ajunge spectatorul să se oglindească, să se identifice și să ajungă la acea stare de vindecare despre care vorbea Grotowski atunci când făcea referire la efectul generat de actul actorului în spectator, pentru care teatrul devine, în acest fel, o provocare spirituală.

Jerzy Grotowski era de părere că, după ce înlătură din actor tot ceea ce îl deranjează, îi va rămâne acestuia ceea ce este creator, iar dacă nu mai rămâne nimic, înseamnă că el nu e făcut pentru asta. Actorul devine purtătorul mesajului regizoral și, dacă această calitate de transmițător nu este pe deplin conștientizată, se pierde exact esența ce stă la baza colaborării regizor-actor.

Aureliu Manea înțelesese că dacă un regizor nu acordă atenția cuvenită actorului în economia spectacolului, dacă își disprețuiește actorii, spectacolul nu mai are cale de întoarcere și se îndreaptă cu repeziciune spre un eșec

major. Nimic nu se mai poate repara dacă regizorul nu pune accent pe intrările în scenă, dacă nu le consideră coordonate esenţiale ale spectacolului.

Muriel Manea este o regizoare care-şi preţuieşte actorii. De fiecare dată când am lucrat împreună, m-am simțit în siguranță, protejată de-a dreptul de regizorul meu. Îmi amintesc un episod special în privința asta, pentru că s-a petrecut la prima întâlnire cu ea, la primul spectacol la care am colaborat. Era, mai exact, ziua premierei spectacolului *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, în care Muriel Manea ne-a spus că o să ne servească drept paznic și că o să stea lângă cabina noastră fără a da voie cuiva să intre la noi, în spaţiul în care deja se năștea energia spectacolului. Mai mult, culoarul ne-a fost eliberat până la scenă, astfel reușind să transportăm fără probleme ce se construise la cabine direct în scenă, fără a mai avea contact cu alte energii. Pentru ca spectacolul să respecte principiul de mecanism al ceasului elvețian, uzat de Muriel Manea în construcțiile ei teatrale, actorii ei au nevoie de liniște și de o anumită concentrare prealabilă, deoarece stările sunt împinse întotdeauna spre paroxism în spectacolele sale – asemenea actorilor lui Grotowski, pentru care tăcerea de dinaintea spectacolului devenea un ritual pe care toți îl înfăptuiau fără să se abată de la el.

Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia are, ca spectacol, și el o poveste interesantă. Cred că putem într-adevăr vorbi în cazul acesta despre întâlniri. Începi să crezi în „întâlnirile din teatru" atunci când ți se întâmplă. Totul a început când dorința mea și a colegei mele, actrița Irina Bodea-Radu, de a ne întâlni pe scenă a început să se concretizeze prin acțiunile noastre. Ne gândeam la un text bun cu două personaje feminine, și evident că ne traversează gândul textul lui Matei Vișniec, un text, de altfel, destul de controversat.

Cu greu îndrăznești, după atâtea montări, să te gândești la el, mai ales în lipsa unui regizor. La început credeam că

putem reuși împreună să construim un spectacol. A venit momentul în care am coborât cu picioarele pe pământ și am bătut la cea mai apropiată ușă, cea a directorului Teatrului Dramatic I.D. Sîrbu din Petroșani, teatru la care noi activam atunci. I-am spus că ne dorim tare mult să lucrăm împreună și, mai mult decât atât, ne dorim să lucrăm pe textul lui Vișniec. Ni se părea o provocare ca Irina să o interpreteze pe Dorra și eu pe Kate. I-am cerut ajutorul în mod direct, directorul teatrului nostru fiind absolvent al secției de regie a Facultății de Teatru și Televiziune din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

Când un lucru trebuie neapărat să se întâmple, el se întâmplă, așa că a doua zi, când ne-am întâlnit la ora stabilită pentru a doua lectură, ni s-a spus că, după ce s-a reflectat asupra situației, a textului și a particularităților noastre ca actrițe, cea mai potrivită pentru acest spectacol este Muriel Manea. Habar nu aveam cine e Muriel Manea și nici cum avea să ne transforme întreaga experiență cu ea.

Emoțiile au început să își facă apariția. O așteptam pe Muriel să ajungă în câteva zile. Ne doream foarte tare ca acest proiect să capete formă și ne făceam tot felul de gânduri. Și întâlnirea s-a produs. Poate sună ciudat, dar momentul acela în care ne-am întins mâna și am făcut cunoștință a fost momentul producerii unei conexiuni. Am știut undeva în interior că ne-am legat și că de aici încolo o să călătorim împreună. Și așa s-a dat startul încă unei experiențe copleșitoare.

Am lucrat de-a lungul timpului la spectacole la care important a fost să știu cum să jonglez cu blocajul sentimentelor și reținerea energiei. În aceste situații, e important să știi să depășești orice blocaj și să eliberezi energia, pentru a putea ajunge mai apoi la un intens proces de transpunere sufletească, interioară.

Faptul că acest proces de transpunere constituie o bază clară a spectacolului și experiențele pe care le-am trăit de-a lungul reprezentațiilor m-au făcut să mă duc cu gândul la apropierea de *via negativa* a lui Grotoswki și la un război al

sinelui care trebuie purtat pentru a ajunge la acea *transiluminare* despre care el vorbește în scrierile sale.

Acest univers desăvârşit al caracterului dramatic este într-adevăr, un câmp de luptă al actorului cu sine însuşi, pentru că această desăvârşire, prin natura definiției ei, nu este ușor de atins.

2.2. *Via negativa* – o perspectivă de renaștere. Purificare pentru reînnoire

> „Da, spectacolul e o metaforă, o transpunere a omului, nu doar a femeii, și cheia e renașterea și speranța în forța renașterii, căci fără acestea nu ar exista bucuria de a face teatru.“[1]

În prefața la *Teatru și ritual*, George Banu afirma:

> „Grostowski a impus un mod propriu de a avansa și formula sa estetică, *via negativa*. Cale a eliminării, a excluderii artificiului, a sancționării divertismentului. Iată preludiul oricărei perspective de *renaștere* ce reclama, ca în orice contestare a dogmelor moştenite, o purificare inițială și, doar după aceea, o posibilă reînnoire.“[2]

Într-un prim interviu pe care l-am dat imediat după premiera spectacolului, am spus că fiecare dintre noi purtăm o mască, față de cei din jur și chiar și față de noi înșine. Provocarea este să aruncăm aceste măști și să existăm. Ca să pot să ajung la Kate, am fost nevoită să renunț și eu, Bianca, la masca pe care o purtam.

Modul de lucru la acest spectacol, *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, se apropie foarte mult de *via negativa* a lui Grotoswki, în sensul în care această metodă a lui nu se bazează pe formarea unor deprinderi

1. Muriel Manea, într-un interviu despre spectacol.
2. George Banu în Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 22.

anume pentru actor, deci nici pe construirea unui arsenal de mijloace pentru acesta, ci pe procesul interior care are loc în sufletul actorului, proces care constă într-o dezgolire absolută, într-o scoatere la suprafață a tot ce are el mai intim, proces care susține tendința de a se complace în propriile trăiri. Despre acest act, Grotowski spunea că „este un act de dăruire de sine. Este vorba de tehnica transei și a integrării tuturor puterilor spirituale și fizice ale actorului care, supraalimentate din sfera intim-instinctuală, duc la transiluminare[3].

Ideal ar fi să se ajungă la o sincronizare perfectă între impulsul care se naște în interior și ceea ce devine vizibil în afară, adică gestul exterior, iar corpul să devină o mărturie vie a stării interioare. De altfel, sunt de părere că dacă o anumită stare se naște, exteriorul/ corpul reacționează organic, deci natural. Un gând concret articulat naște emoția, iar ea este purtată afară prin intermediul vocii. Tocmai această emoție este cea care, în opinia mea, conduce corpul în mișcare.

De altfel, această metodă are ca scop să învețe actorul cum să elimine acele obstacole pe care chiar propriul său organism i le poate crea în procesul de creație și, îndeosebi, în cel de transpunere sufletească.

Grotowski urmărește, de altfel, relația spectator-actor și cu precădere schimbul de energie care are loc între aceștia și acordă o mare importanță textului:

> „Teatrul este, de asemenea, o întâlnire între creatori. Eu însumi, în calitate de regizor, sunt confruntat cu actorul, iar auto-revelația unui actor îmi oferă propria mea revelație. Actorii și cu mine suntem confruntați cu textul. Pentru amândoi, regizorul și actorul, textul autorului este un soi de bisturiu care ne permite să ne deschidem noi înșine, să ne depășim, pentru a găsi ceea ce se ascunde în noi și a săvârși actul de întâlnire cu

3. *Ibidem*, p. 60.

> ceilalți; altfel spus, să transcendem singurătatea noastră. Astfel, teatrul devine o experiență personală când ne deschidem față de ceilalți, când ne confruntăm cu ei pentru a ne înțelege noi înșine în sensul elementar și uman."[4]

Legat de apropierea de *via negativa*, aș vrea să detailez puțin procesul de lucru la spectacolul *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*.

Timpul efectiv de lucru a fost de trei săptămâni. Am început, evident, cu o lectură, după care am trecut la a ne juca cu textul. La fel ca la Grotowski, textul lui Matei Vișniec a fost pentru noi bisturiul care ne-a permis să ne deschidem față de noi înșine și față de ceilalți. Muriel a fost foarte clară, de la început. Am lecturat textul pe mai multe stări cerute de ea, stări pe care le-am aprofundat când am început să punem pe picioare acest mecanism care constituie forma – articularea rolului în semne. Această formă nu exclude nici pe departe procesul de transpunere sufletească, dimpotrivă, dacă acest proces nu este însoțit de o articulare formală, de disciplină, de structurare a rolului, se expune riscului de a eșua în diformitate. Acest sistem de semne a venit în ajutorul nostru nu a limitat, ci a direcționat procesul de transpunere – proces care, dacă se bucură de o anumită spontaneitate, una reală și nu imitată, poate electriza spectatorul. Această spontaneitate ar trebui să nu fie una greoaie, ci, dimpotrivă, ușoară, liberă.

Condițiile pe care spațiul în care am repetat (am trecut la scenă cu o săptămână înainte de premieră) ni le-a oferit au fost precare. Sala Studio a teatrului din Petroșani nefiind dotată cu reflectoare, am folosit un singur halogen pentru a putea avea parte totuși de puțină lumină atunci când se desfășurau repetițiile de seară. Decorul executat de Eliza Labancz, minimalist, ne-a întregit munca în ultima săptămână, la scenă, iar în studio am avut cu noi doar un pat

4. *Ibidem*, pp. 35-37.

pe roți, acțiunea desfășurându-se într-un centru medical al NATO din Germania. La scenă, ne-au completat pereții acelei camere și o oglindă.

În acele condiții, ne-am concentrat atenția pe situație și pe relația dintre Dorra și Kate și, îndeosebi, pe procesul interior, care ulterior s-a dovedit a fi temelia spectacolului. Ghidate și conduse într-o manieră extraordinar de fină de Muriel Manea, am reușit să pătrundem într-un univers cu totul și cu totul special. Pentru a ajunge acolo, am deschis niște uși pe care poate nu le-am fi deschis în mod normal din cauza instinctului de protejare pe care îl avem față de noi înșine în asemenea momente. Astfel, ne-am depășit anumite bariere, ne-am depășit limitele, fapt care ne-a permis să ajungem la o oarecare împlinire.

Nu am avut ca scop să urmărim această cale pe care o propune *via negativa*. Condițiile de lucru ne-au dus acolo și iată că am descoperit că poți crea și fără lumină, decor, costume și machiaj, bazându-te pe energia care vine din interior și lăsând-o să umple spațiul în care te afli, indiferent de structura lui.

Kate, psihiatra americană, a prins viață și fară acel halat alb care identifică un medic. Vorbesc aici doar de timpul efectiv de lucru pe care l-am avut până să trecem la scenă. În spectacol, luminile pe care Muriel le-a construit au fost un al treilea personaj, iar decorul căruia Eliza i-a dat viață și costumele pe care le-a creat, pe lângă machiaj, ne-au completat, au fost un plus pentru acel spațiu oarecum *gol*.

Îmi amintesc acum de o repetiție în sala studio, în condițiile despre care vă vorbeam, la care s-au adăugat zilele municipiului Petroșani, un bâlci ieftin devenit afacere, cu scena de concert amplasată chiar în fața teatrului. Volumul muzicii și hărmălaia generală încercau din răsputeri să pătrundă în spațiul pe care deja îl făcuserăm al nostru, dar fără succes. Exista o discrepanță majoră între ce se întâmpla afară și ce avea loc înăuntru.

La sediu, am avut circa cinci reprezentații în condiții optime. Au urmat apoi două deplasări externe – una la

Viena, la Teatrul Pygmalion, unde am avut două reprezentații, în 24 și 25 mai 2014, și alta la Roma, la Academia di Romania, atunci când am prezentat spectacolul în cadrul festivalului TeatROmania, pe data de 28 iunie 2014. Au fost două experiențe inedite în ceea ce privește *via negativa* ca și cale de excludere a artificiului.

La Viena ne-am deplasat cu autocarul, fără remorcă, deci a trebuit să renunțăm la o parte din decor, la pereți, aceștia fiind prea înalți oricum pentru spațiul care ne-a fost pus la dispoziție acolo, rămânând doar cu patul pe roți, oglinda și un singur perete, cel care se dărâmă, la finalul spectacolului, Dorra lovind cu putere în el spre a se regăsi cu adevărat pe sine. Condițiile de la sediu nu au mai fost realizabile, așa că acolo ne-am adaptat din nou la spațiu, cu oglinda atârnată de o ștangă, patul centrat, peretele puzzle (așa a fost contstruit pentru a putea fi dărîmat, sub forma unui puzzle), iar în rest, pentru a substitui lipsa celorlalți pereți, spațiul a fost închis cu pantaloni albi, renunțând și la ușa pe care o aveam la sediu, care constituia singura ieșire. Ne-am acomodat repetând înainte de spectacol și ne-am axat din nou pe energia dintre noi și pe procesul interior. Spectacolul a electrizat oamenii ce ne-au fost alături în sală, ca de fiecare dată, totul concentrându-se în noi, în spiritul, corpurile și vocile noastre.

La doar o lună distanță, am plecat spre Roma. Am jucat la Academia di Romania, unde spațiul ni s-a modificat din nou, de data aceasta renunțând la tot decorul și plecând doar cu costumele și machiajele în valize. Am jucat într-o curte interioară a Academiei, cu un pat pus la dispoziție de cei de acolo, pat care era diferit de al nostru, deci interacționam cu un obiect cu o energie diferită, lucru pe care de asemenea îl consideram important la momentul acela. Spațiul propriu-zis, acea curte interioară, ne-a servit, pot spune, în contextul în care ne puteam imagina acea curte, atât noi, cât și spectatorii, ca fiind curtea acelui centru medical al NATO din Germania.

A fost interesantă reprezentația în acel spațiu natural, având în vedere sunetele care ne înconjurau – pescăruși și

alte păsări zburând deasupra noastră, mașini trecând pe drum, zumzetul străzii. De fapt, toate acestea trimiteau la sunetul vieții care se desfășura în afara spațiului în care ne aflam, o viață la care aveai impresia că nu poți ajunge din cauza înălțimii zidurilor. A fost o senzație puternică pe care acel spațiu ne-a oferit-o și pe care evident am integrat-o.

Calitatea spectacolelor din deplasare a fost una bună, indiferent de condițiile pe care le-am avut, lucru întărit și de cronicile primite după reprezentații. Asta o datorăm regizorului, care a construit un spectacol bazat pe energii. La toate astea se adaugă și puterea noastră de a renunța la dogme și la tot ce-i artificial și deja cunoscut de noi, pentru a ne reinventa de fiecare dată în alt spațiu, pe baza aceleiași povești, făcând din energie și din trăiri puternice principalul.

Cred cu tărie că încrederea pe care Muriel Manea ne-a făcut să i-o acordăm încă din prima clipă, prin siguranța pe care o avea și prin energia pe care ea o emana, a contat enorm. Ne-am lăsat purtate, atât eu, cât și colega mea, în această călătorie care a constituit o experiență unică pentru fiecare dintre noi.

Cred că putem vorbi despre o apropiere de *via negativa*, dar la un nivel mai modest, dacă privim sensul ei așa cum îl propune Grotoswki. Ne apropiem de ea prin prisma transpunerii interioare, în special. În teatrul lui, limbajul non-verbal este calea prin care se exprimă cel mai bine ceea ce se întâmplă în interior, într-o formă pură, iar cuvântul își pierde din putere în fața expresiei corporale, fapt care nu a avut nicio legătură cu noi în procesul de lucru la *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Dimpotrivă, Muriel Manea este o regizoare care ține enorm la încărcătura cuvântului. Textual vorbind, ea alege întotdeauna să comprime esența unei scrieri dramatice, insistând apoi ca actorul să dea forță cuvântului rămas.

Întorcându-ne la *via negativa*, în orice caz, prin eliminarea treptată a ceea ce am fost nevoite să eliminăm pe parcursul reprezentațiilor, m-am convins, oarecum experimental, că teatrul poate exista fără decor, lumini, costume

și machiaj (nu aș vrea să jignesc sub nicio formă prin excluderea muncii scenografului), bazându-se pe energie și pe procesul interior care are loc în actor, cât și pe relația vie dintre acesta și omul-spectator.

2.3. Războiul sinelui

Câmpul de luptă al actorului este un teritoriu foarte vast, plin de emoții, de bucurii și împliniri, dar și de angoase și temeri și de sentimente împinse până la paroxism. Am avut ocazia să explorez acest teren prin munca pe care am depus-o la spectacolul *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Ca și în laboratorul grotowskian, fiecare rol reprezintă o imensă provocare:

> „Dacă provocându-se pe el însuși în public, actorul îi provoacă pe ceilalți și prin exces, profanare și sacrilegiu, injurios se dezvăluie sieși, smulgându-și masca de toate zilele, el permite spectatorului să întreprindă un proces similar. Actorul care se dezvăluie el însuși, sacrificându-și partea sa cea mai intimă – cea care nu este făcută pentru ochii lumii – trebuie să fie capabil să-și exprime ultimul impuls."[5]

Altfel spus, aici intervine lupta pe care actorul trebuie să o ducă – o luptă pentru a exprima acel impuls și pentru a se dezvălui. E o luptă ce trebuie purtată raportându-se numai la el însuși, războiul fiind al sinelui.

Un lucru foarte important în acest proces este explorarea personală a actorului. Nu este vorba să se descrie pe sine în anumite condiții specifice sau să trăiască pe jumătate și nici să adopte o manieră distantă de a acționa, bazată pe un calcul rece. Este important ca rolul să fie folosit ca un instrument cu ajutorul căruia putem observa ce se ascunde sub masca pe care o purtăm zilnic, pentru ca mai apoi

5. *Ibidem*, p. 21.

să putem expune ceea ce găsim acolo – să pătrundem în straturile intime ale personalității noastre pentru a o jertfi.

Trebuie să dai jos masca, pentru a putea pune o alta. Dacă nu faci asta, s-ar putea ca odată să ți se întâmple să dai jos una dintre măștile personajelor și să nu mai știi cum să repoziționezi ce găsești dedesubt.

Adevărul despre noi înșine ne sperie și ne supune la o fugă continuă. Actorul are aptitudinea de a face spectatorul să se oprească pentru o clipă și să privească. Să privească în jurul său, cât și înăuntru. Grotowski afirma: „Săvârșirea acestui act, a actului de dezgolire, impune mobilizarea tuturor forțelor fizice și sufletești din partea actorului, care ajunge astfel la o stare de disponibilitate pasivă. Disponibilitate pasivă pentru realizarea unei partituri active"[6].

În perioada de lucru, sub îndrumarea atentă a regizorului Muriel Manea, am creat un univers special în care am reușit să intrăm, forțând în anumite momente deschiderea unor uși. Sunt locuri, cotloane, dacă le putem numi așa, în interiorul nostru, în care nu vrem sub nicio formă să pătrundem din cauză că nu ne creează nicio plăcere – dimpotrivă, ne sperie explorarea acestor zone întunecate. Ne înfricoşează gândul că, de undeva, de acolo din adâncurile noastre, această parte neagră ar putea oricând să erupă dacă ne apropiem prea mult. Așa că de multe ori, de cele mai multe, preferăm să nu deranjăm și să rămânem în zona de confort, care nu ne permite să fim creativi.

Deși a fost de-a dreptul copleșitor, nu aș putea numi exact momentul în care aceste uși s-au deschis în mine. Trecerea a fost atât de fină, încât m-am trezit deodată acolo – pusă față în față cu mine însămi.

Este un moment destul de dificil, trebuie să recunosc. Instinctiv, am simțit nevoia în timpul acestui proces să am cât mai puțin contact cu lumea exterioară, așa că pe durata repetițiilor m-am mutat într-unul din apartamentele pe care teatrul le pune la dispoziție pentru actori.

6. *Ibidem*, p. 84.

Îmi permit să integrez aici o parte dintr-un interviu acordat unui cotidian, după premieră:

> „Kate, personajul pe care l-am interpretat, este psihologul unei echipe însărcinate cu deschiderea gropilor comune din Bosnia.
> O femeie puternică, la 35 ani, căsătorită, mama a doi copii, licențiată a Universității Harvard, specialistă în nevroza obsesională și în tratamentul psihanalitic, autoare a unei teze de doctorat de 770 pagini despre Freud... mai nimic in comun cu mine, Bianca Holobuț. Și cu toate astea, momentul în care am dat «nas în nas» cu Kate a fost unul destul de dur. Fiecare dintre noi purtăm o mască, față de cei din jur și chiar față de noi înșine. Provocarea este să aruncăm aceste măști și să existăm! Lucru pe care îl putem vedea la Kate de-a lungul spectacolului. Încet, încet renunță la mască și vedem femeia fragilă, îngrozitor de sensibilă, care nu și-a revăzut familia de șase luni, care nu mai suportă să vadă numerele de inventar aplicate fiecărui cadavru în parte, care, ca să reziste, se îmbărbătează din când în când cu câte o guriță de alcool. Și care își găsește puterea și se vindecă prin Dorra. Ca să pot să ajung la Kate, am fost nevoită să renunț și eu, Bianca, la masca pe care o purtam."[7]

Aș vrea să întăresc ideea că, pe măsură ce înaintam în construcția rolului și îi dădeam viață lui Kate, puneam tot mai mult din mine acolo, ca în final să ajungem să fim una.

> „Esența teatrului este o întâlnire. Cel ce săvârșește un act de auto-revelație este, ca să spunem așa, cel ce stabilește un contact cu sine însuși. Ceea ce presupune o confruntare extremă, sinceră, disciplinată, precisă și totală

7. http://gazetadedimineata.ro/diverse/despre-sexul-femeii-un-camp-de-lupta-in-razboiul-din-bosnia-o-drama-cu-final-fericit/, consultat la 4 iulie.

> – nu numai o confruntare cu gândurile sale –, ci o confruntare care implică întreaga sa ființă, de la instinctele și inconștientul său până la starea sa cea mai lucidă."[8]

Grotowski, Aureliu Manea și Muriel Manea au dorit toți un actor care are o forță uluitoare de transpunere, care să ajungă până la transă, dar care, în același timp, într-un colțișor al sinelui, să păstreze controlul.

Am avut parte de această întâlnire, care într-adevăr a necesitat disciplină. Când spun disciplină, mă refer la ea din toate punctele de vedere. Nu a existat repetiție care să înceapă fără o încălzire prealabilă, cu exerciții vocale și fizice. Îmi simțeam corpul ostenit și fără rezistență, ca pe un mecanism ruginit, simțeam că trebuie pus în mișcare, că eu, cu totul, trebuie să prind viață. De aceea, am început să acord o atenție mai mare corpului meu și chiar și psihicului, pentru a putea fi în permanență pregătită pentru sarcinile care le aveam de urmat în fiecare zi.

Un lucru a fost însă ciudat. Mă mutasem în teatru și rupsesem oarecum orice comunicare cu lumea exterioară. Intrasem într-un fel de cub al meu unde toate gândurile mele se îndreptau către Kate și situația din piesă. Orice tentativă de comunicare venită din exterior o percepeam ca pe o agresiune. Aveam nevoie de liniște și de spațiul meu în care erau binevenite foarte puține persoane.

Luam aer cât țineam fereastra deschisă. Singurele plimbări pe care le-am făcut au fost la câteva sute de metri de teatru, la un supermarket, pentru a cumpăra cele necesare traiului, sau altele și mai scurte, din cameră până pe balconul teatrului, preț de o cafea și o țigară. Până acum nu am mai simțit nevoia asta de izolare la niciun alt spectacol la care am lucrat.

Din punct de vedere uman, se activează instinctul de protejare imediat ce una din ușile de care vorbeam începe să se deschidă, pentru că ajungi în niște zone care nu sunt

8. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 35.

deloc confortabile. E ca și cum ai sta în fața unei oglinzi și te-ai privi zile la rând, tu singur în fața ta. Se pare că în cazul meu acest instinct a fost înăbușit de dorința de a merge mai departe cu Kate și de a mă goli de tot ce am găsit în spatele acelor uși. Această dorință a ferecat porţile și nu am putut decât să merg mai departe spre a găsi ieșirea pe partea cealaltă. Eram pe un drum cu sens unic și nici frânele nu mai funcționau.

Muriel nu a forțat nicio secundă lucrurile. Au fost repetiții în care ne spunea că pentru astăzi este de ajuns și ne oprim aici, deși noi am fi vrut și ne simțeam și capabile să mergem mai departe. Pe tot parcursul repetițiilor, a stat pe un scaun în fața patului nostru și ne-a vorbit în permanență cu o voce caldă, calmă, aproape șoptită. Era vocea din exterior, care a găsit măsura potrivită pentru a se uniformiza cu noi.Ea știe foarte bine să speculeze momentul în care în actor s-au deschis ușile și să folosească tot ce vine din interiorul acestuia, în construcțiile ei. Fără prea multe explicații prin intermediul cuvintelor, am înțeles, spre exemplu, într-o clipă relația dintre Kate și Dorra, am simțit-o doar făcând un exercițiu. Eram legată la ochi și trebuia să mă las purtată prin sală de colega mea, pe umărul căreia îmi așezasem palma. Asta după ce ea, chiar înainte, se lăsase purtată de mine. În primă instanță, când eu am fost ghidul ei, fiindcă o simțeam vulnerabilă și din cauza faptului că îi era luată vederea, fiind legată la ochi, am simțit nevoia să îi ofer cât mai multă siguranță și sprijin.

Apoi, m-am simțit eu protejată de ea când mi-a venit rândul să fiu plimbată. O singură indicație de-a lui Muriel a generat în mine exact sentimentul principal pe care-l resimte Kate în permanență cu privire la Dorra – „aleargă!”, i-a spus. Și în acel moment am simțit cum mâna îmi fuge de pe umărul ei, cum siguranța și liniștea mea se clatină și cum efectiv simt că o pierd printre degete.

Muriel Manea e regizoarea în spectacolele căruia acțiunea se naște din acțiune. Ea nu folosește metoda *brainstorming*-ului atunci când vine vorba de a construi spectacolul.

E fascinant și cred că-i încă magic atunci când regizorul vine și îți spune despre spectacol: *l-am văzut*. E momentul în care totul e extrem de limpede în mintea lui și astfel nu mai are decât să ducă actorul în punctul în care să reprezinte scenic tot ce vede el. Transpunerea scenică a imaginilor create de regizor revine actorului.

Întorcându-mă la Kate, la începutul spectacolului poartă și ea o mască, una bine conturată și definită. Unul dintre cele mai frumoase lucruri la ea este faptul că pe parcursul desfășurării acțiunii o vedem cum renunță la aceasta și se dezvăluie pe sine. Cred că e interesant pentru spectator să fie martorul unei demascări de genul acesta, demascarea cuiva față de el însuși. E îndemnul adresat tuturor pentru a arunca măștile și a exista în formă pură.

Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia are o formă fixă și funcționează de asemenea în linia de la care nu ne abatem, doar că diferența e că necesară aici este găsirea blocajelor și mai apoi depășirea lor în totalitate, pentru a urma calea propusă de Muriel. Vorbim aici tot de un blocaj al sentimentelor, evident. Au fost momente în care aceste blocaje au existat, din cauza instinctului de protejare, numai că atunci am rămas la un nivel de interpretare bazată pe tehnică, utilizând forma propusă inițial, dar fără să ajungem la acea *transiluminare* de care vorbește și Grotowski în laboratorul lui.

E ciudat cum îți dai seama de acest proces și de faptul că e nevoie de el pentru a merge mai departe în construcția spectacolului, iar apoi trebuie doar să îl urmezi.

Grotowski propune o cale pentru a elimina aceste blocaje prin exerciții pentru dezvoltarea expresivității corporale, exerciții faciale, fizice și de compoziție. Multe dintre aceste exerciții își au rădăcina în tehnicile yoga. Deosebirea ar fi că, în yoga, accentul se pune pe căutarea spirituală a comunicării cu divinitatea, pe când Jerzy Grotowski împrumută mijloacele și tehnicile de inițiere în acea căutare spirituală, cu scopul conștientizării procesului pe care el îl urmărește, acela de renunțare la sine în vederea eliberării

gândirii și atingerii unei stări pure. La Muriel Manea, multe din exerciții se trag din tehnica de pedagogie Waldorf, ele sunt create pe moment în funcție de ce anume simte ea că e necesar să obțină de la actor. Într-o etapă ulterioară a laboratorului său, ea începe să lucreze cu actorii tehnici de yoga.

2.4. Despre universul desăvârșit al caracterului dramatic

> „Kate McNoil, 35 de ani, licențiată a Universității Harvard, specialistă în nevroza obsesională și în tratamentul psihanalitic, *doctor honoris causa*, autoare a unei teze de doctorat de 770 de pagini despre Freud și conceptele sale de narcisism primar, căsătorită, mamă a două fete...“[9]

Altfel spus, Kate este psihologul de origine americană care ajunge în Bosnia pentru a ajuta echipele de cercetători la deschiderea gropilor comune. Misiunea ei era ca, de îndată ce observa că un membru al echipei nu mai poate să își continue munca, să îi evalueze starea emoțională și să îl sfătuiască să oprească cel puțin pentru un timp cercetarea. Petrecându-și timpul acolo și fiindcă o groapă comună nu poate fi cercetată oricum, a urmat un stagiu de *dezgropător de cadavre*. Ororile războiului și faptul că nu mai suporta să vadă numerele de inventar aplicate fiecărui cadavru în parte și nici să audă sunetul cazmalelor și săpăligelor care scrâșneau au făcut-o să își ceară transferul la un centru medical al NATO din Germania.

Acolo o întâlnește pe Dorra, o refugiată de război, care a fost victima unui viol în grup interetnic și care a rămas însărcinată în urma acestei orori. Situația reală a Dorrei este clară: a ajuns într-un centru medical NATO din Germania.

9. Matei Vișniec, *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*.

Situația ei spirituală este cu mult mai complicată. Ea blochează orice contact cu realitatea înconjurătoare şi se retrage în lumea ei – lume bântuită de demonii născuți în urma războiului trăit: coşmaruri, frică, dezgust, încrâncenare, nesiguranță, lipsă de speranță și mai ales ură.

Singurul obiect de care se agață cu disperare este o vioară. Această vioară vorbeşte în locul Dorrei despre trecutul ei, speranțele pe care le-a avut, viața pe care visase să o aibă, educația ei, condiția ei socială – o reprezintă pe ea trăind. Din păcate, semnele războiului sunt imprimate și asupra acestei viori, incompletă, distrusă și scoțând aceleași sunete obsesive dintr-o singură coardă dezacordată.

Spectacolul începe cu Kate, la capul patului pe care Dorra zace întinsă, notându-și mecanic în carnețelul ei câteva date despre acest fenomen care poate fi observat în Europa la sfârșitul secolului XX – faptul că sexul femeii devine un câmp de luptă în războaiele interetnice.

Dorra se trezește dintr-un coșmar și scoate un urlet, moment în care Kate renunță la a mai lua notițe, se îmbărbătează cu o gură de alcool din *flask*-ul pe care îl are mereu cu ea și încearcă mai apoi să stabilească o comunicare cu aceasta, dar nu reuşeşte să obţină nicio reacţie de la ea, indiferent de metodele psihologice utilizate. O face în momentul în care Kate plusează în violență verbală și psihică și îi descrie acesteia portretul războinicului din Balcani. Acest lucru o face pe Kate să meargă mai departe cu notițele, încă mecanic, și să întocmească fișa de observație numărul 1.

De la tăcerea încrâncenată care a marcat prima parte a procesului ei de vindecare, Dorra trece la exteriorizarea inconștientă și necontrolată a interiorului ei, interior dominat de un singur sentiment: ura. Ea înțelege procesul de vindecare în care crede Kate, dar din păcate urmele războiului sunt atât de adânci, angoasa este atât de puternică, încât își pierde orice speranță și neagă tot ce credea și știa odinioară – neagă că timpul poate vindeca totul, renegă copilul pe care îl poartă, îl renegă pe Dumnezeu printr-o negare a rugăciunii. Dumnezeul în care credea înainte de

experiența violului s-a transformat după aceea într-un Dumnezeu neputincios, care nu ne poate apăra de rău și nu ne poate da pâinea noastră cea de toate zilele, un Dumnezeu ce nu poate ierta pentru că nimeni nu îi cere iertare, pentru că Dorra este cea care nu îl poate ierta, un Dumnezeu a cărui voie nu mai este acceptată, pentru că ea înseamnă acum doar sânge, foc și sminteală, un Dumnezeu care nu mai este adevărul Dorrei, pentru că adevărul ei a fost ucis odată cu speranțele ei, un Dumnezeu căruia Dorra nu i se mai poate confesa sau încrede. Această izbucnire o sperie și pe ea și se retrage alături de vioara ei, fapt care ne arată din nou că undeva, în spatele chipului desfigurat și al privirii smintite, se află încă un suflet curat și o minte conștientă de tot ce i se întâmplă corpului. Anti-rugăciunea rostită de Dorra o sperie și pe Kate, iar ea se întoarce către oglindă să își refacă machiajul, rujându-se apăsat, încercând astfel să facă abstracție de tot ce spune Dorra, luptându-se, ca de obicei, să păstreze aparențele.

Dorra este rezultatul ororilor trăite și Kate este rezultatul ororilor văzute și ambele clachează. Kate e aproape îngenunchiată de greutatea cu care își poartă masca în fiecare zi. Obosește să afișeze forță și perfecțiune în permanență. Această mască este semnalată în spectacol de un machiaj perfect constituit din grimă pe toată fața, cearcăne destul de vizibile, pentru ca mai apoi să fie aplicați niște bujori perfecți și niște buze conturate la fel de perfect cu un ruj roșu aprins, tot pentru aparențe.

După încă o fișă de observație, cu machiajul refăcut și gura de alcool aferentă, Kate pornește în fața publicului pentru a prezenta noul războinic din Balcani, cu un zâmbet exagerat, asemeni unui clown, deși descrie niște lucruri îngrozitoare. Aici apare primul moment în care Kate clachează și renunță la mască printr-un gest foarte clar și încărcat: ștergerea rujului de pe buze și întinderea lui pe întreaga față, acesta îmbinându-se cu grima și bujorii și creând o imagine foarte puternică. Kate își duce la capăt prezentarea fără mască pe care vedem clar că decide să

nu o mai poarte din momentul acela. Această atitudine este completată de încă un gest: trecerea mâinii prin păr, la început pentru a-l aranja, iar mai apoi pentru a susține momentele de dezintegrare interioară, repetându-se obsesiv și căpătând astfel un aer bolnăvicios.

În clipa în care Dorra o vede pe Kate pierzând controlul, începe comunicarea. E o comunicare la început nonverbală – ea îi confirmă lui Kate ideile despre violul în război prin intermediul viorii ei, mai precis al sunetului dezacordat ce iese atât din vioară, cât și din sufletul ei.

Interesant este că mai departe, pentru mine, Kate, o schimbare de lumină aduce cu ea o schimbare de stare. Imediat după terminarea prezentării, aprinderea unei lumini foarte puternice pe mine și rostirea replicii – *sunt eu, Kate* – duc la conștientizarea propriei condiții și acceptarea ei, nemaiavând niciun colț de întuneric în care să te ascunzi. Iar aici, apropo de această acceptare, aș dori să mai integrez un pasaj dintr-un interviu:

> „Poți merge mai departe mult mai ușor, atunci când accepți lucrurile care ți se întâmplă și le iei ca atare. A fost un rol care m-a solicitat din toate punctele de vedere. Pentru ca publicul să o vadă pe Kate așa cum arată ea în viziunea lui Muriel Manea, am fost nevoită să pun o parte din mine acolo. Cu toate că dramatismul piesei punea oarecum stăpânire pe noi în perioada în care am repetat la spectacol, experiența a fost una minunată“.[10]

Când Kate pierde controlul asupra ei însăși, Dorra iese din carapace și începe – în felul ei stingher și sălbatic – să o ajute să înțeleagă ce i se întâmplă. Kate este victima Balcanilor și produsul clar al traiului acolo, chiar dacă numai pentru un timp. Dorra afirmă: „ăștia sunt Balcanii – o pulberărie sentimentală”. Mai departe, ea povestește

10. http://gazetadedimineata.ro/diverse/despre-sexul-femeii-un-camp-de-lupta-in-razboiul-din-bosnia-o-drama-cu-final-fericit/.

despre lumea din care vine, o lume săracă atât material, cât și spiritual, o lume dominată de un bărbat alcoolic care își varsă frustrările prin violență asupra propriei familii. Concluzia este că „balcanicul” este prizonier pe viață.

De aici începe comunicarea umană dintre cele două. Dorra, asemeni unui animal, se folosește de simțuri pentru a o înțelege și a și-o apropia pe Kate. Ea încearcă la început să îi ofere lui Kate informațiile pe care credea că le vrea, informații despre violul suferit. Kate nu mai este însă medicul curant al Dorrei, ci o victimă asemeni ei, așa că nu ar suporta să audă în acel moment datele exacte ale violului. Îi spune Dorrei că nu vrea să audă nimic, dar aceasta continuă. Kate nu are încotro și intră în comunicare cu ea. Încearcă să se apropie și ea de Dorra și i se destăinuie. Îi povestește cum a ajuns în Bosnia și cum a marcat-o într-un anume fel ce s-a întâmplat acolo – chiar dacă nu pe același plan sau la același nivel.

Din situația asta începe terapia în grup a celor două, procesul de vindecare prin care ele trebuie să treacă. Dorra are din nou o criză și îi urlă lui Kate că ea vrea să plece de acolo, Kate o întreabă unde și ia o decizie pe care poate un medic într-un centru medical al NATO nu ar lua-o – scoate un *flask* din buzunar și îi dă și Dorrei să bea.

Aceasta este bolnavă, instabilă, doar o fantasmă a ceea ce o fost odată, și pare că nu are altă identitate decât cea națională. Vorbește continuu despre Balcani și omul din Balcani. Kate, care trece printr-un proces de degradare, îi arată însă că peste tot este la fel. Oamenii suferă și trăiesc aceleași experiențe, indiferent de naționalitatea lor. Primul pas spre acceptare a fost făcut.

Aburii de alcool o inundă pe Kate, care coboară și mai adânc spre sine și își spune:

> „Ar trebui să-mi fie rușine, nu mi-am văzut familia de mai bine de șase luni și nici nu am timp să mă gândesc la asta, pentru că în viața mea a intervenit acum o altă urgență – să scormonesc, să scormonesc, să scormonesc

> în gropile comune din Bosnia, în numele Statelor Unite, al Aliaţilor, al civilizaţiei occidentale, al Organizaţiei Naţiunilor Unite, al justiţiei, al adevărului, al memoriei şi al viitorului. E greu să porţi toate astea pe umerii tăi, Kate McNoil, dar nu vei putea niciodată să îți regăsești liniștea, dacă nu vei înțelege cum a fost posibil."[11]

Sarcina Dorrei devine vizibilă și simptomele ei îi aduc aminte acesteia mereu de violul în grup pe care l-a trăit. Dorra nu vrea acest copil pentru că nu crede că va mai putea astfel să uite niciodată coșmarul trăit și îi cere lui Kate să o ajute să avorteze. Pe cât de mult nu își dorește Dorra acest copil, pe atât de mult îl vrea Kate însă născut, pentru că se agață de orice fărâmă de viață pe care o întâlnește în calea ei. Astfel, cu răbdare și pricepere, Kate o liniștește constant pe Dorra și o ajută să treacă încet, cât se poate de ușor, prin sarcină – ceva deloc ușor, având în vedere că Dorra este posedată de ură față de tot ce reprezintă fetusul pe care îl poartă în pântece, este turmentată de coșmaruri cu pruncul care îi cere insistent să îl aducă pe lume și începe să piardă puținul control și stăpânirea de sine dobândite anterior.

Cele două se reîntorc la subiectul războiului. Astfel, Dorra înțelege exact ce simte Kate, cum se simte ea și care este ajutorul de care aceasta are nevoie. Într-un mod altruist, Dorra îi oferă lui Kate cheia vindecării ei, înțelegerea de care avea atâta nevoie, o asigură pe aceasta că nu este vinovată cu nimic, o face să înțeleagă că este independentă de marile puteri pe care le reprezintă (NATO și Statele Unite), că este un individ sensibil și cald și îi reamintește că lucruri minunate o așteaptă acasă: o familie!

Dar și Kate îi oferă Dorrei cheia vindecării ei: speranța! Ea îi prezintă Dorrei un alt punct de vedere asupra copilului pe care îl poartă. Dorra îl vede ca pe un monstru născut din război și oroare, un copil care nu merită să fie adus

11. Matei Vișniec, *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*.

pe lume. Kate îl vede ca pe un supraviețuitor al gropilor comune deschise, ca pe un argument al credinței ei în speranță, ca pe o speranță în sine. Dorra însă nu o înțelege și pare prizoniera propriilor ei sentimente și gânduri.

Kate, când o vede pe Dorra opunând rezistență și spunând că nu va da niciodată copilul altcuiva, își găsește puterea să plece, să se întoarcă la copiii ei, la cele două fetițe care o așteaptă acasă, gata să-și reia viața, să înceapă să o trăiască pe a ei, să nu mai fie doar o anexă în viețile altora.

Scrisoarea către Domnul Comandant Șef, pe care Kate o rostește în final, este un rămas-bun pe care și-l ia și în vocea ei sunt toate emoțiile pe care le-a trăit în acea perioadă – și bune, și rele. Kate pleacă cu speranța că Dorra va fi bine și că își poate regăsi liniștea într-o zi. Obișnuiesc ca, imediat după ieșirea din scenă, să ascult monologul final al Dorrei, să privesc cum se dărâmă acel zid, și mai ales să mă bucur de scrisoarea către Kate în care Dorra povestește că a hotărât să păstreze copilul.

> „Domnule Comandat Șef,
> Vă trimit, așa cum mi-ați cerut, raportul asupra activității mele în aceste ultime paisprezece luni în Bosnia.
> Vă reamintesc, pe scurt, că am fost membră a misiunii de evaluare a nevoilor medicale din Croația și Bosnia, că mai apoi am făcut parte dintr-una din echipele însărcinate cu deschiderea gropilor comune din regiunea Krajna și Srebrenica și că, la cererea mea, am fost transferată către un centru medical al NATO din Germania.
> Vă reconfirm că începând cu data de 1 aprilie aș dori să-mi reiau postul la clinica de psihiatrie din Boston, Massachusetts.
> Cu mulțumiri pentru înțelegere, Kate McNoil!“[12]

Rămasă singură după plecarea lui Kate, Dorra duce la bun sfârșit procesul de terapie și enunță cu glas tare toate

12. *Ibidem.*

monstruozitățile războiului pe care l-a trăit: un soldat beat, cu chipul mirat, care își șterge baioneta de cracul pantalonului militar și o bagă în teacă, pe urmă scuipă pe cadavrul omului căruia tocmai i-a tăiat beregata; o mamă care cu disperare coase un nasture la vestonul fiului ei mort, înainte de înmormântare; un tată care confecționează zilnic o păpușă pentru fetița lui de șapte ani, moartă de 346 de zile; un bătrân care iese din șirul de refugiați pentru a se odihni în iarba în care este ascunsă o mină antipersonal; o bătrână obligată să fugă din cauza apropierii frontului, care înainte de a pleca își îmbrățișează pragul casei, completată de imaginea a trei soldați beți, urinând pe ruinele casei pe care tocmai au distrus-o – soldați care urlă cu disperare, aici e Serbia, aici e Croația!

Odată enunțate, aceste lucruri devin pentru ea suportabile și astfel începe să își dorească vindecarea. Semnele apar peste tot în jurul ei și ajunge să o înțeleagă pe Kate în legătură cu copilul încă nenăscut abia atunci când într-o plimbare în natură vede o pancartă așezată pe un copac, care spune: „Vă informăm că acest arbore este mort! El va fi doborât în săptămâna dintre 2 și 8 aprilie. În locul lui va fi plantat imediat, spre bucuria și fericirea dumneavoastră, un arbore tânăr". În acest moment, imaginea pe care o are asupra fetusului purtat se schimbă radical. Dorra știe că ea este moartă pe interior, blocată fără speranță în coșmaruri și frici. Dumnezeu a plantat însă în ea un sâmbure proaspăt, care nu cunoaște ororile războiului și care reprezintă exact speranța și bucuria ei. Decide astfel să păstreze copilul.

În final, ambele victime, Kate și Dorra, își găsesc vindecarea în copilul pe care Dorra îl va aduce pe lume.

Mă refeream mai devreme la episodul în care Muriel Manea ne-a servit drept paznic înaintea premierei și ne-a creat atmosfera necesară pentru a intra în starea propice parcurgerii drumului către transă. Pentru a accede la transă, ritualul trebuia înfăptuit.

Spectacolul începe la ora șase. La ora patru, ne îndreptăm spre cabine. Odată ajunse acolo, fiecare își ocupă locul

la masa ei și începem machiajul, acesta necesitând mai mult timp decât în mod normal, el nefiind unul natural. Folosim grimă și culori de apă peste pentru a evidenția cearcănele, iar la Kate se evidențiază bujorii perfecți și buzele conturate la fel de perfect cu un ruj roșu. În tot timpul în care fiecare se machiază, pornim să dăm și un text pe intenții.

Dacă ar fi să observ din afară modul în care îmi execut machiajul, cu maximă atenție și rigurozitate, aș putea să spun că mă pot confunda ușor sau, mai bine spus, că o văd în oglindă pe Kate, care se pregătește pentru o nouă zi de lucru. Faptul că ea tinde spre o anumită perfecțiune este absolut normal și uman. Facem asta zilnic, fabricăm măști pentru cei din jurul nostru și chiar și pentru noi, pentru că vrem ca societatea să ne accepte și să demonstrăm că suntem fericiți și că totul e sub control. Trebuie să recunoaștem că uneori lucrăm mult la masca pe care vrem să o expunem celorlalți. În Kate zace sentimentul că e privită de undeva și că, așa cum ea o monitorizează pe Dorra, ajunge și ea să fie monitorizată la rândul ei și încearcă din răsputeri să păstreze niște aparențe.

Ajungem la renunțarea la hainele civile și la îmbrăcarea costumului. Iau pe mine pantalonii albi, la dungă, și halatul alb, de doctor, care îmi dă și el o anumită rigurozitate și chiar verticalitate, fiind croit în ideea în care gâtul e oarecum imobilizat de o capsă, fapt care te obligă la o anumită ținută, pe care, odată ce o adopt, nu o recunosc ca fiind a mea, ci a lui Kate. Ne îndepărtam tot mai tare de Bianca și facem cunoștință cu ceea ce e Kate.

Ultimul pas este frizura, care e și ea executată în același ton de perfecțiune. Părul tapat, atât cât e necesar pentru a prinde doar puțin volum, e apoi domolit cu gel, astfel încât niciun fir de păr să nu fie nelalocul lui. Kate prinde viață, cel puțin din punctul de vedere al exteriorului.

Acest proces odată finalizat, trec mai departe la verificarea și pregătirea obiectelor de recuzită: două *flask-uri* care sunt introduse fiecare într-un buzunar al halatului, carnețelul pe care Kate își notează fișele de evaluare pe care

i le întocmește Dorrei, rujul și un pix, ultimul element adăugat fiind o verighetă.

După ce am terminat de repetat textul, niciuna dintre noi nu mai vorbește și intră în *silentio stampa*, timp în care orice gând se materializează în energie pe care o vom elibera în scenă.

Ne întoarcem la Muriel, care, îngrijindu-se de noi, cere regizorului tehnic ca drumul până la scenă să fie eliberat și astfel noi să părăsim cabina. Pe intrarea publicului, noi suntem deja acolo. Pășim în spațiul scenic trecând pragul singurei uși care face parte din decor, ușă ce constituie singura intrare și ieșire din spațiu.

Ne așezăm la locuri, Dorra pe pat, iar Kate la capul patului cu carnețelul și pixul în mână, într-un *freeze*[13] care dispare odată cu aprinderea luminii și începerea spectacolului. Odată cu rostirea primului cuvânt, nu mai e cale de întoarcere. E ca și cum cineva ar apăsa butonul *play* și ele două ar începe să viețuiască.

Revin un moment la reprezentația de la Viena, de a doua zi, când ritualul a fost executat în alt fel și *flow*-ul spectacolului s-a schimbat. Spectacolul se joacă cu publicul pe scenă. După experiența de la premieră, unde liniștea de care am avut parte și faptul că nu am mai comunicat sub nicio formă de când am intrat la cabină m-au ajutat să mă concentrez așa cum a trebuit, am ajuns să simt asta ca fiind o necesitate înainte de fiecare spectacol.

La Viena, am început ritualul în mod obișnuit, dar pe parcurs am probat relaxarea și nu concentrarea. Spectacolul s-a modificat, dar nu într-un sens negativ, ci, dimpotrivă, a avut parte de un *flow* special, unde conexiunea dintre noi două a crescut în intensitate, iar ceea ce a ieșit în afară pentru spectatori a fost și mai puternic.

După Viena, nu-mi aduc aminte ca spectacolul să mai fi avut vreo reprezentație la sediul Teatrului din Petroșani. Nu a mai fost programat. Timp de cinci ani de zile, spectacolul

13. *To freeze* – în limba engleză, a îngheța.

stă în întuneric și crește în noi pe măsură ce trece timpul, cinci ani în care ne-am transformat noi, protagonistele, regizorul și scenograful, atât pe plan personal, cât și profesional. Spectacolul se reia, în aceeași formulă, de data aceasta la Teatrul Aureliu Manea din Turda, în octombrie 2019. În două săptămâni de repetiții la Turda, s-a născut o altă variantă a spectacolului, cu o nouă abordare a personajului Kate, conținând toate cele ce mi s-au întâmplat în cei cinci ani ce trecuseră.

Astfel, o regăsim pe Kate după cinci ani, mai incisivă, cu mult mai puțină răbdare și înțelegere, uneori mai rece, mult mai rece decât în trecut.

La prima repetiție de la reluarea spectacolului, am lucrat atât de intens câteva ore, încât i-am cerut lui Muriel să ne oprim la un moment dat, pentru că mi-am simțit creierul obosit și incapabil de a mai percepe vreun fel de informație, nemaivorbind de capacitatea de a executa ce mi se cerea. Mintea mea obosise, striga cu disperare să ne oprim, dar cineva adânc ascuns înăuntrul meu mă făcea să continui, pentru că vedeam și simțeam energia creatoare ce se revărsa din regizorul ce stătea în fața mea. Nu voiam să opresc nicidecum acest flux care se îndrepta spre mine, mai ales că tot ce eu trebuia să fac era să preiau și să construiesc de acolo mai departe pentru a o lăsa pe noua Kate să iasă la iveală.

Dacă în prima variantă a spectacolului, cea care a avut premiera la Petroșani, în 2013, o puteam vedea pe Kate cum se degradează și dezintegrează pe parcursul reprezentației, în montarea de la Turda, Muriel alege să ne-o înfățișeze pe Kate dezintegrată încă de la început, fără mască. Singura mască rămasă la care mai poate apela e cea a machiajului.

Kate este unul dintre personajele care mi s-au lipit de suflet, fără îndoială. Ce m-a adus în punctul acela de epuizare la prima repetiție a fost tocmai faptul că trebuia să renunț la vechea Kate, pentru a-i face loc celei noi. Textul se modifică, cuvintele ei nu mai sunt aceleași, după cinci ani. Ea devine tot mai scurtă în explicații, mai tăioasă, cu o limită

scăzută a toleranței față de Dorra, mai adâncită în problema ei personală, în alcool, decât în vindecarea pacientului.

Traseul scenic nu se schimbă foarte mult, spațiul restrângându-și doar dimensiunile. Apar ca elemente noi de decor mai multe lumânări, unele într-un sfeșnic, altele așezate în suporturi. Aprinderea acestor lumânări înainte de intrarea publicului constituie de această dată ritualul. Dacă în prima variantă ritualul consta în liniște, acum el a devenit rugăciune. Lumânările reprezintă și sursa de lumină vie din scenă, cea care se aprinde prima ca să i se poată revela spectatorului ceea ce am căutat în timpul repetițiilor și am decis să scoatem la iveală. Mi s-a părut interesant de urmărit modificarea pereților ce fac parte din decor de-a lungul timpului. Artistul scenograf Eliza Labancz se reinventează și ea, dând alte nuanțe războiului, la cinci ani distanță.

Am avut de atunci aproximativ cinci, șase reprezentații, care au fost diferite ca energie. Am trecut cu Kate de la un dramatism puternic, de la o descărcare puternică a emoțiilor ei, la o răceală absolută, un fel de paralizie interioară.

Spectacolul acesta a produs impresii puternice și prima dată când a ajuns la spectatori, și la reluarea lui. Dacă în timp spectacolului i s-au adus modificări, ce a rămas încă la fel e reacția de după a oamenilor-spectatori. Tineri, vârstnici, bărbați sau femei, e de neprețuit ca atunci când termini spectacolul să-i găsești de fiecare dată în lacrimi. Pentru spectatorul martor care se oglindește, se identifică, se recunoaște și ajunge apoi la catharsis, teatrul devine într-adevăr o experiență spirituală.

2.5. *Visul unei nopți de vară* – o explozie de energie, ritmuri, culoare și vibrații

Actorului-orchestră, lui îi e sortit să învețe să respire odată cu colegii săi. Pădurea din spectacolul *Visul unei nopți de vară* al Teatrului Aureliu Manea din Turda a prins viață în timpul atelierelor de lucru. La început am fost rugați să alegem fiecare câte un instrument pentru personajul nostru.

Pentru Puck, am ales o pereche de bețe de bambus, ceva simplu și puternic. Toate instrumentele au fost confecționate de regizoarea Muriel Manea. Urmează și povestea lor. Dacă la *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* am încheiat cu „păsărele și lumină”, la *Visul* așa am pornit. Am trecut apoi și prin întuneric. Legați la ochi și fiind puși în situația de a crea imagini folosindu-ne doar de percepțiile sonore, s-au născut, rând pe rând, fel de fel de păsări și de animale ale pădurii. După multe improvizații pe sunete și jonglări cu ritmuri, fiecare și-a stabilit exact ce vietate întruchipează în cadrul pădurii – parte a procesului de lucru care aduce aminte de stilul stanislavskian. Apoi, am învățat să iubim pădurea, să respirăm împreună pentru a-i da viață. Pentru asta, ne-am antrenat ore întregi, timp de două luni. Ore în șir în care construiam mental pădurea – cu ochii închiși sau deschiși, alergând sau stând pe loc, cu strigăt sau în șoaptă, sărind coarda sau aruncând cu diverse obiecte de la unul la celălalt.

Apoi am trecut la etapa în care a fost integrat textul în pădure. Personajele făceau cunoștință unele cu celelalte și cu pădurea, printr-un schimb de replici susținut de fondul sonor. Orchestra shakespeariană prindea viață și aducea cu ea spectacolul – și spectaculosul din el.

Ritmurile construite în laborator, cu Muriel în mijlocul nostru ca un adevărat dirijor pentru orchestra lui, electrizează omul-spectator și-l transpun într-un alt univers, facilitându-i ieșirea din cotidian. Mulți dintre spectatori ne-au întrebat dacă sunetele sunt *live* sau înregistrate și le-a venit greu să creadă că totul e executat din spate de către actori. Asta face din *Visul unei nopți de vară* de la Turda un spectacol organic, bio.

Pe lângă faptul că spectacolul e încântător vizual, Eliza Labancz apelând la un decor minimal, o schijă metalică ce se înalță la doi metri și care, luminată corespunzător de Lucian Moga, devine poarta de intrare în pădurea fermecată, fondul sonor devine și el o încântare în scene cum e cea a intrării lui Oberon și a Titaniei, a somnului Titaniei, a

plecării ei, a cântecelor celor două îndrăgostite sau în scena monologului final al lui Puck, care te transpune instantaneu într-o biserică, întărind astfel caracterul ritualic al laboratorului.

Puck în spectacolul lui Muriel Manea a fost maestrul de ceremonii, *kapellmeister*-ul, un Puck cu origini orientale, un Puck bufon al regelui.

Puck din *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare e un personaj cu care, fie că recunoaștem sau nu, sperăm cu toții, ca actori, să ne întâlnim, într-o formă sau alta, de-a lungul carierei. Mie mi-a fost dat! Și-n ziua de astăzi mulțumesc!

Pe Puck l-am chemat, l-am strigat cu toată forța din mine, aveam nevoie de el. Aveam nevoie de magie ca să pot continua, să pot merge mai departe și să-mi păstrez credința. Și a venit. A resuscitat-o, la propriu. Puck e totul, e de toate, e și apă, și aer, și foc. Prin natura sa orientală, Puck e ritualic. Ritualicul din Puck stă în forma lui exterioară. A stat, la începuturi. Apoi a devenit el însuși un ritual întreg. Prima indicație primită cu privire la exteriorul lui Puck a fost clară și concretă: direcția – teatru oriental, kabuki.

Am adoptat postura, dar simțeam că urmează greul din procesul de construcție al personajului. Ne aflam încă la stadiul de lectură – stadiu care în procesul de lucru al regizorului Muriel Manea durează foarte puțin, în comparație cu celelalte stiluri de lucru întâlnite la alți regizori cu care am lucrat și lucram încă pe formă, în sensul că încercam să-i dau grai lui Puck. Nu căutam tonuri, ci mai degrabă nuanțe ale vocii mele care mă duceau încet-încet spre ce avea să fie elementul cel mai important, respectiv energia lui.

Îmi amintesc cum într-o noapte, care în acea perioadă devenise pentru noi ca nopțile grotowskiene, vehicul al artei, luând în mână textul pentru a studia, am ajuns să dau cu ochii de o notație din dreptul unei replici care suna așa: „toate vocile posibile”. Grecii știau că pentru a accesa memoria, trebuie să faci întuneric și să închizi ușile, să astupi ferestrele, să faci întuneric peste tot înainte de a

porni în căutare. M-a bulversat de-a dreptul când m-am gândit ce am de executat, dacă ne gândim la indicație *ad litteram*. Actorul fanatic pornește în miezul nopții să caute toate vocile posibile din el, și le găsește. Aici cred că intervine magia, când imposibilul devine posibil, când ceea ce pare de neatins devine tangibil, când renunți la tot ceea ce știai și credeai despre controversatul *cum* al teatrului și te transpui ca să renaști.

Mai apoi, am învățat să nu spun niciodată „niciodată". Imposibilul a devenit posibil. Puck a fost așezat într-un scaun cu rotile.

Lipsa mea de antrenament ca actor s-a resimțit puternic în momentul în care am început să lucrăm la spectacol, undeva pe la începutul lui ianuarie 2018 și m-a făcut să ajung să experimentez niște trăiri pe care nu am crezut vreodată că o să ajung să le trăiesc atunci când vine vorba de meseria mea și de felul în care mă raportez la ea.

Antrenamentele pentru *Visul unei nopți de vară* nu au fost facile, și asta datorită faptului că Muriel Manea știa că, pentru a pătrunde în universul shakespearian, actorii trebuie să fie capabili fizic, psihic și vocal, pentru a-i face față lui Shakespeare. Ne întâlneam cu toții la scenă pentru o încălzire prealabilă care să ne pregătească pentru câțiva kilometri de alergat la -10, -20 de grade. Apoi, reveneam la scenă, unde începea încălzirea pentru repetiție, cu alte exerciții fizice, peste care se integra și textul. Așa se capacita rostirea noastră pe cuvântul lui Shakespeare, astfel încât el nu doar să fie înțeles de omul-spectator, ci să capete și energia necesară pentru a-l mișca pe acesta.

Muriel, asemenea altor artiști ce și-au impus măreția, comunică prin spectacolele ei un mare mesaj și nu se rezumă doar la împlinirea unei opere, de aceea, pentru a putea transmite mesajul ei regizoral e nevoie să fii antrenat, să ai o pregătire temeinică.

Făceam față antrenamentelor și începeam să mă simt din ce în ce mai bine, având în vedere că veneam după o lipsă de doi ani de la scenă. O muncă de birou m-a țintuit

în scaun în acei doi ani și și-a pus amprenta major pentru o perioadă pe ceea ce a urmat în cariera mea artistică.

Decorul spectacolului se înălța până la 2,10 m și-mi amintesc cum fanatismul din mine, atunci când regizorul a cerut ca Puck să se evapore de pe scenă, m-a făcut să aleg să sar de la înălțimea aceea pentru a părăsi pădurea și nu să cobor scările, acțiune care ar fi necesitat mai mult timp. Cunoșteam importanța aterizării ca tehnică de la o asemenea înălțime, dar lipsa de antrenament m-a făcut să nu o execut așa cum trebuie. Scena aterizării a trecut fără să lase urme la momentul acela. Antrenamentele se derulau, zilele de repetiție curgeau și eu simțeam cum capăt puteri tot mai mari să pot susține postura pe care o alesesem pentru Puck – asemănătoare cu cea a războinicului shaolin modern –, un *plié* adâncit și bine echilibrat. Mișcarea mâinilor a decurs din postură, brațele lucrând în partea de sus a corpului, nefolosind alte planuri ale mișcării.

Cu câteva zile înainte de premieră, ajunsesem să-mi echilibrez atât de bine corpul, încât puteam susține postura fără să fie vizibil vreun tremur al unui mușchi. Într-una din repetițiile tehnice, însă, în acele ultime zile, o lumină nouă, un LED centrat să bată de jos pe fața mea, m-a obligat să renunț la echilibrul acela postural pe care-l dobândisem în doua luni de laborator și să aplec puțin mijlocul spre față ca să pot prinde lumina. Pentru început, am catalogat ce simțeam ca un disconfort al dezechilibrului, m-am gândit că vom găsi o soluție pentru a reveni la postura inițială. LED-ul nu s-a mișcat din loc, așa că m-am conformat cu o ușoară adaptare la postura lui Puck. Simțeam cum poziția aceasta ușor aplecată spre față îmi apasă și diafragma, creându-mi neplăceri acolo unde fraza lui Shakespeare era mai lungă. Am gândit că o voi asimila în timp și că voi găsi varianta optimă de funcționare în cadrul cerut.

După premiera spectacolului din 24 februarie 2018, au urmat o serie de alte reprezentații, un fel de maraton teatral cu *Visul unei nopți de vară*, vreo cinci-șase spectacole consecutive. În timpul celei de-a patra reprezentații, în

timp ce jucam o scenă la 2,10 m înălțime, în timp ce Puck privea ce se petrecea pe pământ, în pădure, între Hermia și Demetrius, îmi amintesc că dintr-odată genunchii mi s-au tăiat și mii de fulgere au început să îmi treacă prin partea inferioară a picioarelor. O senzație de arsură, combinată cu înțepături și fulgerături, ca și când ceva te-ar curenta încontinuu, ca și când mii și mii de ace ar pătrunde deodată în ambele picioare. O căldură puternică mi-a inundat imediat tot corpul, apele au început să curgă reci pe mine și am simțit cum mai pot să trag maxim o gură de aer, apoi m-am văzut într-o secundă căzând din pricina unui leșin. O altă milisecundă, pentru că timpul se comprimă în scenă, am privit spre sală, o sală de 400 de locuri plină ochi. Am mai apucat să-mi spun că oamenii au plătit un bilet și n-ar fi cinstit să nu mă achit de datorie. Nu puteam renunța, deși așa mă simțeam. Fizicul meu nu mai făcea față.

Mi-am adunat însă tot curajul într-un gând și n-am dat greș. Am mai tras o gură de aer. Senzațiile deveneau tot mai puternice, durerea și căldura creșteau, iar mie îmi venea greu să respir. Știu că m-am rugat în tot acel timp comprimat să pot duce reprezentația până la capăt, apoi se putea face voia Domnului. Am dus-o. Gestul final al lui Puck, care încheie spectacolul și care aduce cu el lăsarea cortinei, am crezut că n-o să-l mai prind. Când am ridicat mâinile pentru a le coborî apoi, ca să coboare și cortina, odată cu lăsarea ei am simțit că mi-am dus misiunea la capăt – cu greu și cu un preț. Puck m-a costat enorm. Tot el m-a învățat însă și m-a ajutat să evoluez artistic. Un salt, fără plasă de siguranță, asta a fost Puck.

În pauza ce a urmat maratonului de spectacole, am consultat mai mulți medici, am făcut tot soiul de investigații, pentru că durerile nu doar că nu cedau niciunui calmant, dar și creșteau. Nu mai scăpam de curentul acela ce-mi traversa genunchii în permanență. Nu mai suportam nici hainele pe mine. Orice contact direct cu genunchiul era resimțit de mii de ori mai puternic decât în fapt. Următorul spectacol era programat la finalul lunii martie, în 2018.

Lucrurile s-au agravat și am ajuns să folosesc cârjele pentru a mă putea deplasa, apoi am făcut ultimul pas spre ceea ce a însemnat atrofia musculară, după ce mi-a fost recomandat un repaos total de două săptămâni.

Vă puteți da seama că atunci când a venit data de 31 martie, nu eram tocmai vindecată. Mai mult, nu prea puteam sta pe picioare, dar îmi imaginam că am puterea să fiu și *kappelmeister*-ul spectacolului. Discutam la telefon cu Muriel, sfătuindu-ne dacă să anulăm sau nu reprezentația. M-am încăpățânat și nu l-am anulat. Nici pe aceasta, nici pe cele ce au urmat. Doar că situația era mai gravă decât o vedeam eu, orbită de încăpățânarea de a juca. Am ajuns la Turda, transportată pe bancheta din spate a mașinii unor amici binevoitori, pentru că nu puteam lua autocarul sau microbuzul din pricina recomandărilor făcute de către medic. Atunci când am fost coborâtă din mașină și Muriel și-a dat seama că nu pot merge și că trebuie să mă care și pe mine și bagajele mele în casă, a și început, cred, în mintea ei procesul de identificare a unei soluții optime ca spectacolul să se joace totuși, nemaiputând fi anulat cu o zi înainte. Am intrat în casă, am apucat să îmi întind pe canapea corpul ostenit, epuizat de-a dreptul, când Muriel mi-a spus: „Nu poți juca în picioare. O să-l joci în scaun cu rotile. Așa facem. Ca să se poată juca“.

Într-adevăr, în discuțiile noastre telefonice, nu am contenit să spun că mă simt din ce în ce mai bine, că pe zi ce trece mă doare tot mai puțin. Cu siguranță, îmi spuneam mie toate astea. Realitatea era cu totul alta, dar m-a izbit abia când am ajuns la momentul spectacolului. Frica imensă de a fi înlocuită după toată munca depusă în cele două luni de laborator shakespearian mă făcea să mă încăpățânez să arăt că sunt încă capabilă să joc, deși nu era cazul să demonstrez nimic. Eram în siguranță, pe mâinile unui regizor care-și prețuiește actorii.

Puck în scaun cu rotile e o viziune regizorală mai puțin întâlnită printre punerile în scenă ale acestui text al lui Shakespeare. Atunci când nevoia ne-a silit, regizorul a

redevenit creativ și a revenit astfel la abordarea personajului care face și desface în montarea de la Turda.

Mi-a dat o agendă și un pix și mi-a vorbit despre traseul pe care îl are Puck, acum că e în scaun cu rotile, iar eu mi-am notat tot parcursul lui, de la începutul până la sfârșitul spectacolului – totul foarte clar, stabilit pas cu pas, pentru nu avea nicio urmă de nesiguranță, o reconstrucție a traseului anterior, gândită să nu modifice cu nimic mișcarea colegilor mei în scenă, pentru a nu-i perturba nici pe ei. Atâta doar că nu mai puteam urca să joc la înălțime, ceea ce îl determina pe Puck să viețuiască în permanență în pădure, printre ființele omenești și cele ale pădurii.

Din toată forma lui Puck, scaunul cu rotile furase jumătatea ce dădea echilibrul. Acum, mă sprijineam în mâini, ele fiind cele care făceau roțile scaunului în care eram să se învârtă și mă ajutau să mă deplasez. Cu o mișcare executată doar de la brâu în sus, în rest inertă, am ajuns instinctiv să pun și mai multă energie în cuvânt, în rostire. Faptul că nu mă mai puteam exprima pe toate căile cunoscute până atunci m-a făcut să descopăr altele noi. Vocea mea devenise mai clară, mai limpede, mai puternică. Mișcările mâinilor deveneau tot mai articulate, încerând să păstreze ceva din ce era Puck atunci când era în picioare. Mâinile mele simțeau nevoia să facă tot mai mult, ca să ajungă să suplinească lipsa picioarelor din economia posturii, dar, controlându-mă și dozându-mi energia, am reușit să fac mult cu puțin, să ajung la mult, pentru că așa cere un personaj de factura lui Puck, cu mijloace puține. Aici a fost provocarea în reprezentația ce a încheiat luna martie a anului 2018.

A fost probabil una dintre cele mai obositoare reprezentații pentru mine, deși m-am mișcat la jumătate din cât o făceam înainte. Începusem ședințele de kinetoterapie, pe care le-am urmat câteva luni bune în fiecare zi. Mulțumesc, pe această cale kinetoterapeutului lui Puck, care m-a ținut de mână o stagiune întreagă. Mulțumesc și pentru că nu m-a lăsat de această dată să anulez spectacolul din mai

2018, de la sfârșitul lunii. Mi-ar fi părut cu siguranță rău, pentru că a fost unul cu totul și cu totul special.

Un RMN la genunchi a evidențiat o leziune de ligamente și o fisură de menisc de gradul I, adică minoră. Acestea erau, cred eu, urmele lăsate de aterizarea greșită de la doi metri. Doar că eu luam deja și un tratament, făceam zilnic mișcare alături de un terapeut și lucrurile nu se îmbunătățeau. Ce era evident e că mergeam mai rău decât arăta scanarea la care mă supusesem. Se apropia finalul lunii mai și urma să participăm la Gala Teatrului Dramatic Ion D. Sîrbu, la Petroșani. Mă întorceam pe scena de acasă după trei ani, trei ani în care mi-a lipsit enorm publicul meu de acolo. Problema e că mă aflam în stadiul în care învățam din nou să pășesc, la propriu. După reprezentația jucată în scaunul cu rotile, când mă măcinau toate gândurile acestea referitoare la cât timp e un actor viabil, la ce se întâmplă cu tine când nu mai ești viabil, la cum faci ca să devii și să te menții apoi în această stare de viabilitate, am ajuns față în față cu provocarea de a juca și de a duce la bun sfârșit reprezentația de la Petroșani, care căpătase o miză mare pentru mine, pentru că se simțea altfel decât până acum.

Recunosc că îmi doream tare mult să fie bine. Spectacolul s-a jucat cu casa închisă, iar asta m-a bucurat enorm. Cu câteva zile înainte de spectacolul ce a avut loc pe 28 mai, trecusem prin teatru, ca să încerc să mă acomodez cu traseul vertical al lui Puck. Când am simțit că-mi cedează picioarele și că nici respirația nu mă ține să închei unul dintre monologuri, am sunat kinetoterapeutul, să verific dacă mai am cum să fac progrese minimale până la data reprezentației, cu mai multe antrenamente, sau trebuie să cer echipei tehnice de la Turda să pregătească din nou scaunul cu rotile. Răspuns final al kinetoterapeutului: fără scaun cu rotile. Ei bine, asta nu a făcut decât să continue întreaga aventură. Dacă nu ar exista o filmare a spectacolului, ar fi fost tare greu de imaginat ce s-a petrecut acolo în scenă. Dacă dimineață, în ziua spectacolului, nu mă mișcam și stăteam greu pe picioare, seara, cu gândul că revin acasă ca

să las cortina în teatrul de care mi-a fost greu să mă despart la un moment dat, am alergat.

Știam că scena vindecă, dar niciodată nu trăisem așa puternic asta. Reprezentația de la Petroșani a fost cea mai puternică la nivel de transă. Adrenalina că jucam din nou în fața oamenilor de acasă, că în sfârșit calc pe lemnul după care am tânjit ani de zile, m-a făcut să alerg în spectacol – la propriu. A fost totodată momentul în care am simțit că o să-mi găsesc sfârșitul, ca Molière, pe scenă, asta din cauza durerilor care deveniseră insuportabile. Medicii mei erau în sală, pentru orice eventualitate, spectatori. Pe ei i-a șocat cel mai tare alergătura mea din scenă. Am dus spectacolul la capăt, mi-am îndeplinit și de data aceasta misiunea, mai mult, am încheiat pe picioare un capitol important în viața mea atunci când am lăsat cortina peste teatrul din Petroșani din punct de vedere simbolic.

După spectacolul acesta, am avut nevoie de mai mult timp decât de obicei să revin la mine și să mă conectez înapoi la realitate. Durerile îngrozitoare și teama imensă că s-ar putea să nu rezist până la final m-au paralizat pentru o vreme, chiar și atunci când totul se sfârșise. Și, culmea sau nu, tot aceea a fost reprezentația în care capul mare din latex al lui Puck, lipit cu adeziv special, n-a mai vrut să se lase îndepărtat așa ușor. Uitasem demachiantul special la sediul teatrului din Turda, așa că a trebuit să mi-l îndepărtez cu ulei de floarea soarelui – o plăcere, după tot episodul alergăturii. A fost un spectacol special, din punctul de vedere al energiilor, greu de dus la capăt. Actorul din mine simțea că moare. Din secundă în secundă simțeam că se poate sfârși totul. Luminile o luaseră razna și reflectoarele se stingeau și aprindeau când ne era lumea mai dragă. Nimic nu a mai contat. Atât de frumos ne-am adunat ca echipă ca să facem față la tot, încât a fost o seară într-adevăr memorabilă, o sărbătoare.

Așa, imposibilul a devenit posibil în laborator. Așa l-am jucat și pe marele Puck, care de obicei zboară pe deasupra capetelor spectatorilor, în scaun cu rotile – cu pasiune, cu

dăruire și, uneori, cu ceva mai mult decât atât, cu fanatism. Antrenamentul a căpătat sacralitate din momentul acela.

Apoi am încheiat stagiunea cu un ultim spectacol cu *Visul unei nopți de vară* la Festivalul Internațional de Teatru de la Turda. Nu e o reprezentație la care am funcționat 100% ca până atunci, indiferent de condițiile interne sau externe, asta pentru că cedasem durerilor și luasem un calmant foarte puternic chiar înainte de a intra în scenă. Am plătit scump că am ales confortul medicamentos, pentru că mi-a încetinit și gândirea, mi-a încețoșat vederea și simțeam că rostesc tot mai greu cuvântul shakespearian și că nu am destulă forță ca să-l mișc spre spectator. Salvați de destin, de soarta atotcârmuitoare și de data asta, chiar dacă energia noastră nu a mai fost la fel de copleșitoare ca în alte rânduri, directorul Festivalului Internațional Shakespeare Craiova vede talentul echipei regizor-scenograf Muriel Manea-Eliza Labancz, apreciază conceptul și invită spectacolul să facă parte din programul ediției din 2020.

Aureliu Manea plasa operele shakespeariene pe culmi înalte, le vedea ca pe o posibilitate de „revitalizare a teatrului“, ca pe o modalitate extrem de puternică de comuniune cu publicul:

> „o piesă de Shakespeare este întotdeauna un posibil revitalizant al energiilor teatrului. Multe experiențe trecute se adună pentru a pregăti o întâlnire cu Shakespeare. Nu poți începe, în niciun caz, o carieră regizorală direct cu o piesă a autorului lui *Hamlet*. Pentru o astfel de întâlnire trebuie să te pregătești. [...] În momentul în care te întâlnești cu opera shakespeariană, ești obligat să-ți schimbi chiar posibilele reflexe artistice. Teatrul lui Shakespeare te îndeamnă la o nouă respirație, mult mai curată și mai puternică. Te ridici pe înălțimi mirifice și, de acolo, totul îți pare mic, ca într-un zbor cu avionul. Nicio altă experiență nu se apropie mai mult de adevărata viață a omului și a teatrului. [...] Nicio altă operă nu se apropie mai mult de mintea și inima unui

spectator. [...] Spectacolul shakespearian nu cunoaște cale de mijloc. Ori urci pe înălțimi, ori privești de jos."[14]

Muriel Manea, cu spectacolul pe care l-a creat la Turda, în 2018, a reușit să urce pe culmi. Actorii au devenit regi prin interpretarea maiestuoasă, iar publicul a avut parte de o experiență miraculoasă.

2.6. *Și cu violoncelul ce facem?* și *Angajare de clovn* de Matei Vișniec. Nașterea a două spectacole-manifest

„Ca artist ești atât cât crezi"
Aureliu Manea

Arta poate să zdruncine păreri bine înrădăcinate în conștiință, poate să prezinte societății niște valori autentice, sănătoase și, cel mai important, actuale. Dacă înainte de ceea ce numea Grotowski laborator nu s-a mai vorbit despre acest concept, regizorul polonez creează un val imens de reacții cu principiul său de teatru laborator, val care face ca și generațiile de astăzi să fie interesate să cerceteze această direcție.

Fiecare sistem de laborator are propriile principii. Unul comun între laboratorul grotowskian și cel al lui Muriel Manea este că nu puteai să intri murdar în laborator. „Murdar", adică neantrenat, obosit, fără vlagă, lipsit de concentrare și de capacitatea de a te coordona. Dacă intrai, cel puțin în ceea ce o privește pe Muriel Manea, singura șansă era să te purifici pe parcurs, adică să te cureți. Dacă nu reușeai, mecanismul continua să funcționeze, dar fără tine. Și asta devenea apăsător pentru tine ca actor.

Muriel Manea vorbește mult despre conceptul de *reînnoire*, despre *renaștere*, despre *ardere*. Estetica unuia

14. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, pp. 43-44.

dintre spectacolele ei ne trimite cu ușurință la Artaud și teatrul cruzimii.

Renunțarea la dogme devine regula de bază în laboratorul său, pentru a putea ajunge să arzi ca să renaști. Actorul pornește într-o călătorie pe calea uitării, fără nicio măsură de precauție, pentru a-și reaminti. Pentru o asemenea experiență, este absolut necesar ca unui actor să nu-i lipsească curajul de a se pierde pentru a se putea regăsi.

Ne aflam în căutarea unui text pentru o nouă montare. Îmi amintesc cum, după un maraton de lectură, regizorul adusese în discuție textul lui Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia*. Nu eram însă pregătită să documentez în câmpul morții, din nou, după *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, un spectacol cu imagini puternice, ce s-au întipărit adânc în mintea mea, cu gropi comune deschise, pline de cadavre. Noaptea ce preceda prima repetiție pe textul lui Băieșu a fost una lungă și plină de neliniște.

Și atunci când lucrurile trebuie să se întâmple, se întâmplă. Cam așa au venit toate textele pe care am jucat în regia Muriel Manea, cu un scop anume și deloc întâmplător. Așa am ajuns înapoi la Matei Vișniec, la *Și cu violoncelul ce facem?*.

Îi propusesem lui Muriel să arunce o privire peste textul acesta. A doua zi, am primit un telefon de la ea, prin care mă ruga să îi pregătesc o copie xerox după text. Așteptând în holul teatrului cu textul în mână, pe un fotoliu, chiar în fața birourilor, răsfoiesc textul și deodată aud o muzică clasică ce părea să vină din birou. Și nu oricând, ci exact când citeam replica din text „O fi Handel sau Bach?”. Era Bach, venind din birou. Am coborât și, când i-am înmânat textul lui Muriel, am știut că acela trebuie să fie.

La câteva ore după aceea, a și început o călătorie nebună în căutarea răspunsului la întrebarea *și cu violoncelul ce facem?*.

Când experiența personală se contopește perfect cu ceea ce se cere a fi executat în scenă, există posibilitatea să apară instinctul de autoapărare care să blocheze și

să cenzureze actorul. Astfel, această luptă dusă de actor devine un război al sinelui ca să dărâme zidul, uneori unul imens și extrem de solid, un zid ce are la bază instinctul despre care vorbeam.

Practic, trebuie să devii vulnerabil, deschis și pregătit să expui lumii emoția proprie. Spectatorul devine martor la un tip de mărturisie vie a actorului – parte vitală în laboratorul Muriel Manea, la fel ca în cel grotowskian.

Și cu violoncelul ce facem? m-a forțat să expun lumii întocmai ce blamam eu, omul-actor, mai tare și mai puternic la momentul acela – omul cenușiu, omul depersonalizat și aplecat de sclavie, și nu orice fel de om, ci omul-artist, devenit sclavul sistemului. Un sistem putred din care ajungi să te alimentezi cu ură, cu răutate și invidie. Un sistem care te trimite la luptă într-un război care nu-i al tău. Un sistem care te împinge la a-l lăsa fără viață pe aproapele tău care întruchipează frumosul. Și asta doar pentru că omul cenușiu nu e capabil de frumos. El nu-l înțelege și astfel îl neagă din răsputeri.

Și cu violoncelul ce facem? este un spectacol în care omul este redus la stadiul primar de bestie și în care ni se portretizează o lume decăzută și desfigurată prin apariția celor trei depersonalizați oameni cenușii.

Arta și artistul, puritatea, lumina și frumosul sunt toate reprezentate de violoncelist în spectacolul lui Muriel Manea de la Teatrul Național Aureliu Manea din Turda.

Bărbatul cu ziarul, Bătrânul cu bastonul și Doamna cu voal reprezintă vocea, starea societății, întruchipează frustrarea, răutatea, rutina, urâtul, oglindind o societate care omoară arta.

Totul se petrece într-o Sală de așteptare a Infinitului. Cei trei, dacă e să ne referim la ei în context depersonalizat, se află împreună în sala de așteptare, dar separați în decorul minimalist esențializat și de această dată de Eliza Labancz. Spațiul îl constituie un labirint în care, în prima parte a spectacolului, aceștia nu se deplasează prea mult. Practic, fiecare își păstrează partea lui de culoar. Nu se văd, doar se

aud, subliniindu-se astfel lipsa de comunicare interumană. Practic, oamenii cenușii sunt conectaţi prin niște căști cu fire la un creier mare ce se află deasupra lor, urmărindu-le și controlându-le fiecare mișcare, la fel ca un Big Brother. Gândesc la fel, simt la fel și sunt programaţi să acţioneze la fel. Supuși de către putere unui fel de experiment, aceștia acţionează întru totul după cum li se dictează. Marile puteri totalitare întotdeauna au îngrădit conștiința umană. Hrana vine de la putere, agresivitatea de la neînțelegere și baza agresivității e frica. Acesta e un tablou pe care regizorul îl aduce în fața spectatorilor, folosind un tip de oglindă de o brutalitate excesivă, tocmai prin fidelitatea ei. Practic, esența celor trei stă în faptul că regizorul scoate la iveală cele mai negre părți ale umanității, pentru a le intensifica mai apoi și consuma până la epuizare.

Se naște astfel un alt spectacol-manifest. Muriel Manea, dincolo de împlinirea unei opere, comunică prin spectacolele sale un mare mesaj, se adresează spectatorului folosind unealta pe care ea o consideră printre cele principale în comunicarea Universului cu omul – metamorfozarea actorului.

Și cu violoncelul ce facem? a fost un spectacol-manifest pentru libertatea de creație, manifestul nostru pentru libertate în artă al anului 2019.

Deși ne aflăm la 30 de ani de la căderea regimului comunist în România și se presupune că libertatea de creație nu ar mai putea fi în niciun fel îngrădită de sistem, sisteme sau indivizi care le alcătuiesc, lucrurile nu stau chiar așa. Sistemul teatral românesc suferă încă de o boală grea – cea a cenzurii sub diverse forme, nu așa cum am cunoscut-o în trecut, în Epoca de Aur, ci adaptată noilor vremuri, modernă. Chiar și așa, cu toată „modernizarea” cenzurii, ne putem întoarce, pentru o clipă, înapoi în trecut și să ne ducem cu gândul la stâpanul feudal, pe care îl aseamăn astăzi cu managerul unei instituții de cultură. Nu puține au fost cazurile când directori de teatru și-au sabotat propriile instituții pe care le conduceau prin periclitarea unor spectacole sau chiar prin uciderea lor prin îngropare. Este o realitate care

ne înconjoară și nu mai putem pretinde că nu se întâmplă nimic. Așa că am făcut un spectacol care-și are rădăcinile într-una dintre replicile lui Matei Vișniec, uşor adaptată de către regizorul spectacolului pentru a servi sublinierii ideii motivaţiei manifestului. „Aici nu face fiecare ce vrea. Asta-i sală de așteptare. Aici nu se cântă, aici nu se creează, aici nu avem păreri și nici idei. Aici nu se cântă!" e replica ce a devenit laitmotivul piesei noastre.

Blocajul pe care l-am întâmpinat pe parcursul procesului de lucru la acest spectacol a durat mai mult decât timpul efectiv destinat construcției personajului. Astfel, pentru două săptămâni, am plutit într-o amorțeală puternică, un fel de inerție interioară, dar și exterioară, care mă acaparase complet. Blocasem atât de tare totul încât nu mă mai puteam mișca, nici măcar în gând.

M-am trezit când mai aveam șase zile până la premieră. Presiunea timpului și dorința de a găsi forma de expresie pentru ce îmi cerea regizorul Muriel Manea au spart zidul.

În cele câteva zile rămase, am sondat în interior și am construit în exterior – corpul fiind o mărturie vie a stării interioare.

Doamna cu Voal a lui Matei Vișniec s-a transformat într-un om cenușiu, depersonalizat, o fostă soprană, artistă în sine, devenită, generic, un altul îngenuncheat de sistem. După ce am găsit exact forma de expresie a personajului pe care mi-l ceruse regizorul, m-am bucurat de paleta largă de nuanțe pe care o aveam la dispoziție pentru a mă exprima.

M-am alăturat cu energie colegilor mei, am recuperat timpul pierdut, am devenit stăpână pe ceea ce făceam acolo, iar scopul meu principal a fost să las energia – una foarte bizară, având în vedere faptul că Muriel Manea utilizase mult estetica urâtului în spectacol – să se manifeste spre spectator. Spectacolul acesta a fost o lecție pentru mulţi dintre noi. În seara premierei, am reușit să atingem punctul maxim cu el, să ajungem la catharsis. Iar după premieră, la reprezentațiile ce au urmat, la fel – devenea tot mai precis și mai intens pe măsura ce se juca.

Angajare de clovn, primul spectacol-manifest pe care l-am creat împreună cu Muriel Manea, a fost una dintre cele mai dureroase experiențe pe care le-am avut în timpul unui proces de lucru la un spectacol. Eram în anul 2014, după prima întâlnire cu Muriel Manea (la *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*), ce mă marcase profund și mă făcuse să-mi doresc din răsputeri să continuăm să lucrăm împreună. După prima piesă, m-am simțit întocmai ca un copil căruia îi treci prin fața ochilor o jucărie nouă pe care tocmai i-ai cumpărat-o, dar căruia îi spui că nu se poate juca cu ea, deși i-a plăcut foarte mult – cam așa se desfășura jocul pe atunci.

Muriel Manea revenea cu o propunere tot pe un text al lui Matei Vișniec, care pune în lumină trei clovni de facturi diferite, ce nu fac altceva decât să deplângă starea teatrului la ora la care acesta putea fi ușor comparat cu circul.

Un anunț de angajare care spune că „se caută un clovn bătrân“, cu experiență, îi pune pe cei trei clovni ce fac parte din poveste în acțiune. Toți trei, Filippo, Nicollo și Peppino, mânați de amintiri ale clovnilor care au fost odată, se hotărăsc să vină la audiție, fiecare crezând în forțele proprii, cu excepția lui Nicollo, care reprezintă tipul clovnului trist, plângăciosul, fricosul, actorul care manifestă vizibil lipsa de încredere. Matei Vișniec aduce prin scriitura sa în fața publicului trei categorii de actori pe care-i putem regăsi cu ușurință în peisajul de astăzi.

Filippo, personajul pe care l-am interpretat și care m-a făcut să pornesc într-o căutare extrem de personală a propriului clovn, reprezenta categoria celor care au un ego atât de puternic, încât îi plasează direct în postura în care devin un element perturbant pentru ceilalți membri ai echipei. El are în permanență tendința de a-i destabiliza pe ceilalți, aceasta fiind singura modalitate pentru a-și crește nivelul încrederii de sine. Strident în voce și în atitudine, Filippo este clovnul bețiv, care, deși bea continuu, nu se mai îmbată, fiind obișnuit să se afle în permență sub influența aburilor alcoolului. Ostentativă în sugestie, Muriel Manea

cere scenografului spectacolului ca de costumul lui Filippo să atârne numeroase sticle, din care acesta să bea pe toată durata desfășurării.

Muriel Manea îmi cere să utilizez în permență vocea de cap, cu rare momente pentru decupaj și efecte comice în care schimbam registrul cu cel de piept. În excentricitatea lui exagerată, el era tipul bețivului care, după ce consumă alcoolul, devine ușor agresiv, frustrările ieșindu-i și mai ușor la iveală.

Peppino era, în opinia mea, adevăratul clovn, pe care regizorul îl aduce aproape de imaginea lui Charlie Chaplin prin costumul în totalitate negru, melon și floarea de la sacoul pe care acesta îl poartă. El este cel ce odată dobândise tehnicile pentru a ține publicul spectator în mână, cel care, atunci când declama, făcea să vibreze de emoție o sală întreagă, cel cu experiență, cel ce îi reprezintă pe toți actorii care, deși erau plini de talent, au reușit să fie îngropați de un sistem în care pur și simplu s-au plafonat, acesta din urmă reușind să-i înghită.

Cei trei, odinioară colegi, se reîntâlnesc după multă vreme în care nu s-au văzut și încă din primele replici pe care le schimbă putem observa că iese în evidență un aspect al relației între actori, și anume invidia. Pe parcursul spectacolului, aceasta atinge sub ochii spectatorilor cote maxime.

Angajare de clovn a durut pentru că avea toate premisele să se nască din nou un spectacol care să impacteze puternic, doar că nu i s-au dat sanșe. Din păcate, s-a lucrat împotriva lui. Așa a devenit el un spectacol-manifest, când ne-am dat seama că avem acum ocazia să scoatem totul la iveală, prin textul scris de Vișniec, care sublinia tocmai aceste aspecte real de dureroase ale statutului artistului în zilele noastre.

Muriel Manea revenea cu o tematică reluată des în spectacolele ei, așteptarea. Cei trei clovni așteaptă să ajungă cineva din comisia de concurs, oricine, în fața căruia să poată să-și prezinte numerele în cadrul concursului pentru obținerea postului – o comisie care este ca un fel de Godot, ea nemaivenind niciodată, lăsându-se doar așteptată.

Povestea pe scurt a acestui spectacol este că el s-a creat în liniște, fiind nevoiți să repetăm în șoaptă, iar pentru a scoate efectiv premiera am avut la dispoziție doar patru zile de lucru la scenă, în rest repetițiile desfășurându-se într-o manieră absolut improprie, într-un spațiu impropriu, în holul ce făcea trecerea dintre birourile teatrului și toalete. Zi de zi în fața toaletelor, ale căror uși se închideau și se deschideau des pentru personalul teatrului și în șoaptă, fără să ridicăm vocea prea tare – pentru că se repetau trei piese în paralel, la scenă, în sala studio și în foaierul teatrului, iar dacă managerul juca într-una dintre ele, nu voia să fie deranjat de vreun sunet. Mai mult, în piesa în care juca managerul ce interpreta personajul principal, fusesem și eu distribuită ca să duc, la propriu, tava, fiind servitoarea protagonistei, așa că trebuia să reușesc imposibilul și să fiu prezentă când la scenă, unde bineînțeles se repeta producția principală, când la toalete, unde trebuia în șoaptă, în gând aproape, să-mi caut propriul clovn.

Îmi amintesc acum de o întâmplare în care etica profesională a lipsit, în opinia mea, cu desăvârșire. A fost de-a dreptul jenant. Lucram cu un regizor cu care mai lucrasem, nu mă aflam la prima colaborare. El era însărcinat cu punerea în scenă a producției ce se repeta la scenă, unde eu jucam servitoarea. Seara, ne mai încrucișam la băi, unde l-am rugat pe respectivul regizor dacă poate să se lipsească de mine în dimineața următoare, când urma să se repete o singură scenă în care trebuia să fiu prezentă și eu, unde aveam o singură intrare, doar pentru a-i muta protagonistei un scaun dintr-o parte în alta. M-am gândit că, având în vedere urgența ce trena asupra spectacolului pe care îl făceam cu Muriel Manea, prin lipsa timpului de repetiții la scenă, oricare alt coleg de al meu care se afla în scenă putea să se desprindă câteva secunde de ceea ce făcea pentru a muta scaunul, sau protagonista însăși putea să întreprindă această acțiune. Regizorul în cauză răspunde afirmativ, chiar plin de înțelegere și compasiune în ceea ce privește situația în care ne aflam. Dacă regizorul a considerat că se

poate desfășura repetiția în cauză fără să fiu eu neapărat cea care mută scaunul, a doua zi de dimineață mi-am văzut liniștită de treabă la repetițiile de la *Angajare de clovn*.

În schimb, ce s-a întâmplat a doua zi e greu de închipuit. În timp ce șopteam textul în spațiul impropriu, un coleg din distribuția spectacolului ce avea norocul să se repete la scenă vine să mă cheme la repetiție, spunând că e nevoie de mine. Am coborât, ușor contrariată, având de cu seară acceptul regizorului de a lua parte la celelalte repetiții. Mă chemaseră pentru că managerul își impunea puterea la scenă, umilindu-mă și disturbându-mi așa-zisul proces de creație, dorind expres să fiu eu cea care mută scaunul dintr-o parte în alta și nu altcineva.

Când am ajuns la scenă și am fost întrebată de manager, în cazul nostru protagonista piesei, de ce nu am fost la ora stabilită la scenă pentru repetiție, mi-au venit multe răspunsuri în cap. Prima dată, m-am gândit să-i spun că semnase un ordin de serviciu cu mâna ei, care mă trimitea, conform avizierului, la repetițiile stabilite pentru *Angajare de clovn* și nu la celelalte, apoi mai era varianta în care să întreb sincer dacă nu poate să-și mute singură scaunul, având în vedere situația în care ne-a pus. În schimb, am ales calea simplă, mi se părea cel mai firesc să afirm că am avut acceptul regizorului spectacolului pentru a nu participa la acea repetiție. A fost însă o întrebare aproape retorică, pentru că regizorului din povestea noastră îi dispăruse, în fața autorității manageriale, complet memoria și mi-a răspuns că nu, el nu își amintește ca noi doi să fi vorbit în seara precedentă. Am rămas mută de uimire, văzând în acel moment până la ce nivel se poate depersonaliza omul. Am încercat să-i descriu cu detalii momentul întâlnirii noastre, dar asta nu l-a ajutat să dea înapoi, să-și asume ceea ce a scos pe gură, dimpotrivă, el susținând cu tărie că nu a existat momentul întâlnirii relatat de către mine.

Așa că, deși toată lumea știa exact ce se întâmplă și care este situația reală în care ne aflam cu toții, nu numai eu, s-a ales din nou calea tăcerii, în care nimeni nu are curaj să

intervină, să se opună ideilor, părerilor și gândurilor managerului de teatru care devenise stăpân, ceea ce, în opinia mea, era departe până și de ideea de șef, nemaiaducându-l în discuție pe cea de lider al unei instituții de cultură. În concluzie, mai pierdusem o repetiție la băi, fapt care mă făcea să mă gândesc dacă fizic avem posibilitatea de a realiza acest spectacol în asemenea condiții de lucru.

Povestea dureroasă nu se încheie aici. Următorul pas făcut de manager a fost minarea propriului teren. Practic, intenția lui devenise aceea de a ne face pulsul să crească atunci când a afișat la avizier programul ultimei săptămâni de dinaintea premierei noastre cu spectacolul pe textul lui Vișniec. Știam, în mod normal, că încă din prima zi a acelei ultime săptămâni vom avea în sfârșit spațiul de la scenă pentru repetiții. Încercam să mă liniștesc, pentru că responsabilitatea ieșirii în fața unui public, care, pe deasupra, mai era și plătitor de bilet, era apăsătoare. Mă liniștеam la gândul că Muriel Manea găsise o soluție și îndreptase tot spectacolul într-o direcție a manifestului.

Pentru că, sinceră să fiu, nu cred că am avut mai mult de 1.000 RON alocați pentru producție, pentru tot ce însemna decor și costume, regizoarea Muriel Manea se află din nou în postura de a reduce din mijloacele de expresie. Așadar, tot decorul era constituit dintr-un singur cufăr imens, care era poziționat în centrul scenei, din care ieșeau, într-o atmosferă burlescă, ușor absurdă, cei trei clovni.

Pentru că teatrul nostru devenise dintr-odată sărac și nu aveam nici timp, nici mijloace, nici spațiu, Muriel Manea deschide culisele, crescând astfel și mai mult adâncimea scenei și trasează ostentativ în jurul cufărului un cerc cu creta, din care, de fiecare dată când clovnii încercau să facă un pas în afara lui, se auzea un sunet puternic de trompetă care-i trimitea înapoi. Astfel, se sublinia ideea constrângerii.

Soluția salvatoare, într-un asemenea context, era ca spectacolul să se joace cu publicul pe scenă, manieră de reprezentație cu care teatrul nostru era obișnuit la acea oră. Ea nu a fost acceptată, *Angajare de clovn* devenind astfel primul

și singurul spectacol din repertoriul pe care teatrul îl avea atunci care nu avea dreptul să-și poarte spectatorii pe scenă, creând astfel un cadru mai intim, aducându-i mai aproape de povestea care lăsa un gol imens și la propriu și la figurat.

Dacă excludem ziua de luni, în care nu am avut nici măcar un mașinist să ne aprindă o lumină la scenă, putem număra, începând de marți până sâmbătă, patru zile în care am lucrat în spațiul de joc propriu-zis.

Luni apăruse o altă comunicare la avizier, prin care eram informați că nu mai aveam nici măcar patru zile întregi la dispoziție, ci doar două, în celelalte fiind nevoiți, în zilele de joi și vineri, înaintea premierei, să facem o deplasare cu un alt spectacol, în afara orașului. Ei bine, era imposibil pentru oricine să construiască ceva în două zile. Inuman îmi părea tratamentul ce ne era aplicat, iar asta doar pentru ca managerul să-și exercite în mod bolnăvicios puterea. Apoi, managerul agresor simte abuzul și retrage ordinul de la avizier. Ce am aflat ulterior este că managerul declarase în niște cercuri pe care le credea închise că a făcut această mutare doar ca să ne sperie.

Mă opresc aici cu povestea acestui spectacol care, dacă vă întrebați, da, a ieșit la public, după toată această mascaradă. Ne-am descurcat mai mult decât onorabil pentru condițiile pe care le-am avut la dispoziție, numai că mă întreb, iată, încă o dată, ce sens are această meserie atunci când e făcută în modul acesta?

2.7. Energia spectacolului în laboratorul Muriel Manea

Atunci când aducem în discuție laboratorul Muriel Manea, este extrem de important să discutăm una dintre cele mai importante coordonate ale spectacolului, și anume energia. Ea nu trebuie confundată cu fluxul unui spectacol. Energia spectacolului se naște din alăturarea și îmbinarea energiilor individuale ale tuturor participanților la actul creației și investite efectiv în momentul desfășurării actului artistic.

Este, practic, suma tuturor energiilor investite. Așadar, ai atât cât dai. Când ajunge să fie prezentat publicului, în seara premierei, spectacolul are un ritm al lui, inițial. Când acest ritm inițial interferează cu energia spectatorilor, se naşte acea energie pe care o putem atribui spectacolului. Majoritatea cunoașteți, probabil, acele seri în care jucăm, iar după, spunem că energia spectacolului a fost una bună, că publicul a reacționat, că a venit alături de noi în poveste ș.a.m.d. Ei bine, ce vreau să spun este că fluxul, ritmul spectacolului, conform cerințelor regizoarei Muriel Manea, nu ar trebui să fie influențat de energia lui. Astfel, dacă se întâmplă ca într-un moment să avem parte de un public care nu transmite energie către scenă, din varii motive, trebuie să avem conștiința faptului că fluxul inițial nu trebuie să se modifice.

Sigur că orice actor preferă să joace cu sala plină. Se întâmplă însă să fie seri în care numărul spectatorilor să fie unul redus. În acest caz, principiul laboratorului nostru este că, indiferent de numărul persoanelor aflate în public, turezi motoarele la aceeași intensitate, de fiecare dată, la fiecare reprezentație, ca și la fiecare repetiție, când singurul spectator îți e regizorul.

Lecțiile despre energia spectacolului și de energia actorului pe parcursul unei reprezentații sau de la spectacol la spectacol au început odată ce am întâlnit-o pe Muriel. Pentru că spectacolele ei erau extrem de solicitante, am fost nevoită să învăț să îmi gestionez energia. Aici, ajungem iar la antrenament, iar ecuația e din nou simplă. În fapt, dacă stăm să analizăm lucrurile și să ne punem câteva întrebări referitoare la condiția actorului în teatrul laborator, ne dăm seama că instrumentul principal cu care noi operăm în meseria noastră suntem chiar noi, cu corpul nostru, vocea noastră, capacitatea noastră de concentrare și metamorfozare, iar toate astea se antrenează. Odată ce toate acestea funcționează la parametri maximi, putem începe să vorbim despre controlul energiei și dozarea ei pe durata unei reprezentații. Atunci când te poți elibera de

povara unui corp obosit în mişcare, a unei voci care nu servește rostirea, a unui creier care rulează ca un mecanism ruginit atunci când vine vorba de coordonare, numai atunci poţi începe să lucrezi la capitolul energie.

Pentru regizorul Muriel Manea, încărcătura cuvântului era extrem de importantă. Ea nu lăsa actorul să arunce cuvinte goale către spectator. Ideea trebuia punctată foarte bine, lucra trecerile foarte mult. Nu-i plăcea textul linear și tern. Spunea adesea despre cuvânt că „trebuie să prindă forță în spectator”. Găsea întotdeauna soluții pentru a ajuta actorul, îi explica fiecare intenție astfel încât să nu rămână niciun fel de nelămurire la mijloc, care să-l împiedice în a înțelege exact ce are de făcut. Cuvântul creează starea, modul în care e rostit și energia cu care e încărcat, permite spectatorului accesul la o călătorie emoțională. Muriel juca de multe ori pentru actorii săi. Ea era extrem de explicită atunci când cerea ceva de la tine. Îți juca momentul, și am ales să folosesc cuvântul *juca* și nu *arăta*, pentru că nu era important să folosești tonul ei, ci să preiei energia specifică cu care interpreta. Ea lasă întotdeauna spaţiu actorului și soarbe fiecare fir de energie care iese din el. De multe ori, ea avea mai multă forță decât actorii ei ca să transmită și să se transpună.

Referitor la energie, spre exemplu, spectacolul *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, în 2013, când a avut premiera la Petroșani, avea un flux inițial în crescendo. Spectacolul ne-o prezintă pe Kate, psihiatrul american însărcinat cu supravegherea echipajelor ce se ocupau cu deschiderea gropilor comune, încercând să comunice cu pacienta sa, Dorra, o refugiată de război care, în urma unui viol în timpul războiului, rămâne însărcinată. Regizorul Muriel Manea a ales atunci să ne prezinte o Kate care are o răbdare aproape infinită și care perseverează de la scenă la scenă și încearcă să găsească soluții pentru a o ajuta pe Dorra să se vindece. Se lovește de un zid, însă, pentru că Dorrei îi ia mult să reușească să se deschidă după trauma suferită. Astfel, pe parcurs vedem personajul Kate

cum își pierde răbdarea, pentru că pare că niciuna din tehnicile sale nu mai funcționează și personajul se dezintegrează și din cauza asta pe parcursul desfășurării acțiunii. Ei bine, în anul 2019 am reluat spectacolul la Teatrul Aureliu Manea din Turda, iar atunci regizorul a adus în fața spectatorilor un soi de Kate dezintegrată din prima clipă a întâlnirii cu aceștia. Mai exact, fluxul spectacolului s-a schimbat și, spre deosebire de cel din 2013, cel din 2019 începe direct în forță și păstrează apoi această linie, jonglând în interiorul ei cu diferite nuanțe. Ca nivel energetic, spectacolul din 2019 începe la nivelul punctului maxim al celui din 2013. Acesta a fost unul din spectacolele care mi-a solicitat extrem de mult mobilitatea interioară, capacitatea de transpunere și de expunere a emoției, dozată într-o asemenea manieră încât spectatorul să ajungă să se recunoască, să se oglindească și să se identifice, pentru ca mai apoi să ajungă la catharsis.

În cazul acestui spectacol, ca de altfel și în ale celorlalte regizate de Muriel Manea, regula funcționării este una simplă, ce se bazează pe energie. Întorcându-ne la principiul *via negativa* al lui Grotowski, am văzut că spectacolul poate funcționa fără decor, costume, lumini etc., dacă energia ce se manifestă în scenă e suficientă pentru a îndeplini obiectivul de a electriza spectatorul. Așadar, într-o asemenea situație, eu ca actor știu că am de dozat energia astfel încât spectatorul să nu apuce să respire, pentru a ajunge la punctul maxim de tensiune.

Visul unei nopți de vară a avut premiera în 2018 și a suferit multe modificări ale distribuției până în prezent, așa că și fluxul lui s-a schimbat de fiecare dată. Inițial, el a fost construit pe trei niveluri, cu trei lumi – cea a îndrăgostiților, a oamenilor, cea a spiridușilor și zânelor, lumea fantastică, și cea a meșterilor, care reprezintă categoria celor ce sunt prinși între primele două și migrează între ele.

Am conștientizat că eu, ca actor, sunt un conductor de energie. Scopul meu este reușesc să rețin respirația spectatorului atunci când doresc și să o eliberez tot atunci când

cred de cuviință – într-un sens pozitiv, pentru a-l conduce către starea eliberatoare, cea de catharsis.

Puck, maestrul de ceremonii, omniprezent pentru a ghida uneori cu atenție, alteori cu o totală lipsă de precizie desfășurarea acțiunii, e cel care dirijează și fluxul spectacolului. El rămâne în relație directă cu spectatorul pe toată durata spectacolului, făcându-l astfel complice la năzbâtiile sale, amuzându-se împreună de ceea ce se petrece cu ceilalți. Lucrând în sistem de laborator, am fost foarte bine antrenați timp de două luni pentru a putea face față rostirii frazei shakespeariene, despre care știm că e una lungă și care necesită o diafragmă puternică pentru a o duce la capăt și a livra mesajul.

Spectacolul acesta a suferit atât modificări de distribuție, cât și de spațiu. L-am jucat în sala mare a Teatrului Aureliu Manea, la Teatrul de Comedie din București, la Suceava, într-o casă de cultură ce avea o sală cu o capacitate de 700 locuri, apoi în aer liber în diverse spații, odată ce pandemia de Covid-19 ne-a restricționat activitatea în interior. În mai 2020, trebuia să jucăm la Craiova, în cadrul Festivalului Internațional Shakespeare, dar și planul acesta a fost anulat de virus. În orice caz, energia lui evident că a fluctuat, fiind influențată de mai mulți factori, așa cum am explicat înainte, dar fluxul lui inițial a rămas neschimbat, indiferent de spațiul de joc sau de condiții. Asta înseamnă să păstrăm ce am construit și descoperit în timpul repetițiilor și al spectacolelor. De aceea am mai spus despre producțiile regizate de Muriel Manea că au precizia funcționării unui mecanism de ceas elvețian, context în care dozajul energiei devine un punct esențial.

Tipul acesta de spectacole apelează la capacitatea actorului de concentrare și, mai mult, de a fi prezent cu adevărat în scenă, având responsabilitatea unui pilot care se află la înălțime și conștientizează importanța fiecărui milimetru în deplasare.

Mai mult, pe alt plan, pentru că în acest spectacol este prezent conceptul de *actor-orchestră*, trebuie să jonglăm

și cu alt tip de energie decât cel cu care ne-am obișnuit ca fiind al personajelor pe care le interpretăm, pentru că toate sunetele ce alcătuiesc pădurea în spectacol sunt realizate, așa cum am mai spus, *live* de actori. Bineînțeles că pădurea vibrează diferit de la scenă la scenă în funcție de ceea ce se petrece, așa că ajungem să lucrăm cu un mix energetic extrem de complex, dar pe care îl cunoaștem și îl stăpâneam foarte bine.

Finalul spectacolului vine cu un alt aer, unul tragic, cu iz de teatru antic, Puck rostind monologul final, „umbre suntem...”, cu o serioasă încărcătură emoțională, pentru ca la finalul acestuia să se retragă, să privească spre cer, să izbucnească într-un râs isteric și să lase cortina, pentru că, nu-i așa, el e bufonul.

Și cu violoncelul ce facem? e unul dintre cele mai scurte spectacole în care joc. Durează 48 minute, dar este de o încărcătură inimaginabilă și are un ritm extrem de interesant. El a suferit, de asemenea, modificări de spațiu din cauza pandemiei, și am descoperit că, odată cu eliminarea unor părți din decor și cu modificarea traseului nostru în scenă, s-a modificat și durata lui – mai exact, a scăzut de la 48 de minute la 38. Ceea ce s-a schimbat, de fapt, e că, atunci când îl jucam în sală, prima parte a spectacolului era foarte puțin spre deloc mișcată, iar cei trei oameni cenușii erau închiși fiecare în labirintul său, vorbind rar într-o sală de așteptare a infinitului, fără să se vadă unul pe celălalt prea mult, în varianta *outdoor*, „șobolanii”, așa cum obișnuiam să le spunem, împart un spațiu mai mic, deci sunt implicit nevoiți de această dată să interacționeze mai mult – spre atingerea scopului comun, uciderea frumosului.

Așadar, varianta *outdoor* a ajuns să fie un fel de transă de 38 de minute pentru actor. Ea începe cu aceeași forță în care începea partea a doua a spectacolului atunci când îl jucam în sală. Regizorul turează din nou motoarele la maxim ca în cazul reluării spectacolului *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* și ne cere încă de la început să venim în forță cu energia spre spectator, astfel încât acesta

să nu apuce să respire pentru a încasa din plin valurile uriașe de emoție ce se revarsă dinspre scenă asupra lor.

Acesta este un spectacol care este atât de intens încât, în timpul reprezentației, spectatorul poate vedea cum, la propriu, curg apele de pe actori. Picături de sudoare se scurg și cad de pe frunțile noastre, iar acesta nu este decât rezultatul angajării în manieră totală în procesul desfășurării actului artistic.

În varianta *outdoor*, nivelul cruzimii prezente atât în cheia de joc a actorilor, cât și în estetica spectacolului a crescut cu mult față de spectacolul din interior, astfel că avem același spectacol, în timpuri diferite, cu fluxuri diferite. Nu e întotdeauna ușor pentru actor să schimbe fluxul. După ce repeți o perioadă să construiești fluxul, flux pe care îl și păstrezi pentru un timp, cât joci, iar apoi ești obligat să schimbi nu direcția, ci viteza, creierul și tot sistemul tău devin confuze, pentru că deja a înmagazinat un anume ritm, pe care și l-a asumat pentru ca mecanismul spectacolului inițial să funcționeze. Aici, spontaneitatea, disponibilitatea și capacitatea de adaptare a actorului sunt extrem de importante pentru ca spectacolul să continue să funcționeze în parametrii impuși de regizor.

Ca și Grotowski, Muriel Manea a încercat să descopere în actor formele de energie existente. Ea a știut cum să se folosească de ele, să jongleze cu acestea pentru ca totul să capete un sens. Cuvântul căpăta astfel o forță de nedescris prin energia ce era transmisă prin intermediul vocii, corpul lucra și el să ajungă să exprime energia conținută în mișcare, iar toate acestea veneau să dea sensul întregului spectacol.

De foarte multe ori am văzut spectacole de teatru în care prezența actorilor era vie, nu era un fapt care putea să fie contestat, doar că, din păcate, deși se vorbea, nu se transmitea absolut nimic prin dialogurile sau monologurile interpretate. Aici intervine regizorul, care, așa cum spunea Aureliu Manea, e un „inginer al atenției". Grotowski acordă aceeași importanță rolului de inginer al atenției al regizorului, despre care spune că execută, cu mijloace evident reduse la maxim față de film, un fel de montaj:

„La un nivel mai avansat, mai complex, avem, așadar, intervenția montajului, care constă în dirijarea atenției spectatorului. Într-un moment anume, spectatorul trebuie să privească aici și, ceva mai târziu, acolo. Pentru asta, trebuie să știm ce anume atrage atenția: să fie oare sunetul? Mișcarea? Ce anume? Ideea este să poți avea, în cazul fiecărui detaliu, o cameră de filmat mobilă și invizibilă. Asta înseamnă că regizorul lucrează ca și cum ar avea o cameră de filmat invizibilă. El îi indică spectatorului – prin calitatea acțiunii, prin faptul dominant al acesteia – unde să privească, ce să audă și când să-și mute atenția. În film, acest lucru se realizează în timpul montajului, la pupitrul de montaj, dar în teatru nu există un astfel de pupitru – atenția spectatorului trebuie să se mute de la un detaliu la altul pe parcursul spectacolului. De aceea, e necesar să creăm un întreg itinerar pe care atenția spectatorului să-l poată urma."[15]

O altă lecție extrem de importantă în ceea ce privește energia spectacolului sau a actorului în scenă am primit-o de-a lungul desfășurării stagiului internațional de commedia dell'arte, sub direcția lui Carlo Boso, de la Versailles, din 2020.

15. Peter Brook, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă,* traducere de Anca Măniuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, Editura Cheiron, Fundația culturală „Camil Petrescu", Revista *Teatrul azi*, București, 2009, p. 74.

Capitolul 3
LABORATORUL DE TEATRU POPULAR AL LUI CARLO BOSO. ISTORIA COMMEDIEI DELL'ARTE, POVESTITĂ PE SCURT

Povestea commediei dell'arte are de-a face cu dispariția teatrului profesionist în secolul 4 d.Hr. Nu mai existau așadar companii sau întreprinderi teatrale care să ducă mai departe această artă, și nici reprezentații teatrale care să dezbată tematici sociale. Teatrul grec, care a avut această funcție, de a aduce în lumină, de a reprezenta pe scenă dezbaterile dintre zei și oameni pentru a defini cine își asumă responsabilitățile morale, a dispărut odată cu primul suflu al vântului creștinismului.

În jur de 1400, în Italia, se reiau din nou pe scenă tematici sociale. Teatrul renaște, astfel, la curțile italienești, de la Ferra la Este, de la Este la Urbino, în acea perioadă, născându-se și mulți autori importanți italieni – Niccolò Machiavelli, Torquato Tasso, Bernardo Dovizi da Bibbiena.

În piață, ca ritual reprezentativ, existau carnavalurile, care erau organizate sub forma unor petreceri la care participau reprezentanții puterii din acea vreme, toți cei care aveau o anumită importanță în societate și care, de-a lungul anului, ar fi putut să comită fapte reprobabile. Exista un ritual in Italia, pentru care s-a construit o marionetă mare ce-i reprezenta pe cei menționați mai sus și care era judecată în public, în marțea de Lăsatul Secului, fiind mai apoi arsă. Acesta era un ritual eliberator. Diavoli mascați înfăptuiau acest ritual, instigându-i astfel pe ceilalți la o revoltă împotriva a ceea ce putea reprezenta acest simbol al răului, vizându-i pe cei care erau considerați, de exemplu,

leneșii comunității. Acești diavoli mascați îl atacau mai apoi și pe Regele Carnavalului, care era apărat de către un alt personaj, Marele Șef, care avea scopul de a justifica toate actele comise în cadrul carnavalului. Astfel, în acest context politic, se naște commedia dell'arte și primele personaje ce erau tipuri reprezentative ale diferitelor categorii sociale din acele vremuri.

Primele sunt personajele populare, care apoi devin *Arlecchino și Zanni* (figura unui imigrant ce se confruntă în Veneția cu toate dificultățile de supraviețuire). Acest imigrant îl întâlnește pe reprezentatul guvernului, *Il Magnifico*, ce îi întruchipa pe cei zece miniștri venețieni. Ceea ce puteau să vadă oamenii în piață era o confruntare între cei doi, care aveau fiecare propriile interese, născându-se astfel un conflict, care era mai apoi exprimat în scene comice.

Foarte curând apare și personajul feminin, care exista deja pe scena teatrului grec și roman. Deși existau roluri feminine de protagoniste, în contextul dramaturgic, ele erau însă interpretate de bărbați. În commedia dell'arte, femeia își preia însă rolul și își asumă interpretarea personajelor feminine, aceasta fiind o noutate într-o perioadă istorică în care femeia nu avea niciun drept. Dintr-odată, femeia se găsește în centrul conflictului dintre Il Magnifico și Zanni, care se luptă amândoi pentru dragostea ei. O altă noutate revoluționară era faptul că ea putea să-și decidă propriul destin prin libertatea de a alege, într-o perioadă în care femeile erau căsătorite forțat. Familiile puteau alege soția pe care o considerau potrivită pentru un fiu, care era și el pus în situația de a se căsători cu o femeie pe care nu o alesese.

Apoi, vine să se alăture personajelor de commedia dell'arte și *Brighella*, care reprezenta mica burghezie. Mai apoi, apare *Pantalone*, comerciantul prin excelență. Din sudul Italiei, e integrat și *Il Capitano Spaniolo*, care are puțin din Il Magnifico și reprezintă puterea invadatorului asupra celui invadat. Se naște și figura lui *Pulcinella*, care simbolizează micul popor napoletan în lupta lui contra invadatorului reprezentat de căpitanul spaniol.

Începând cu 1545, astfel, prin actul de a recita practic în fiecare zi, în afara programului carnavalului, actoria redevine o profesie, compania teatrală redevine o întreprindere adevărată, care prin spectacolele sale reprezenta toate tipurile sociale. Folosindu-se patru măști și cinci personaje nemascate pentru a reprezenta toate clasele sociale, ambele sexele și toate vârstele, commedia dell'arte devine un microcosmos capabil să reprezinte macrocosmosul social al umanității în general.

Crescând numărul tipurilor reprezentative, se putea crește și numărul de spectatori, deci exista astfel posibilitatea de a aduce mai mult public la spectacol. Așa renaște profesia de actor. Ceea ce e cu adevărat interesant în această perioadă este faptul că se creează, în 1545, prima companie comercială teatrală, la Padova, condusă de Maphio dei Re, zis Zanini[1].

Numele commediei dell'arte era cel care dădea caracterul profesionist acestui tip de teatru, pentru că, în trecut, termenul de *arte* nu avea același sens ca astăzi, ci trimitea mai degrabă la ideea de lucru făcut cu mare pricepere, la meșteșug.

Diferența dintre teatrul de curte și commedia dell'arte era că scenariile nu erau scrise în totalitate de un autor, așa cum erau cele caracteristice teatrului de curte, care erau supuse cenzurii unui duce, unui principe sau chiar a republicii venețiene. Actorii aveau în commedia dell'arte dreptul de a improviza, suprimând astfel și puterea cenzurii.

Astfel, acest tip de teatru, făcut de niște oameni care dădeau dovadă de virtuozitate recitând de aproximativ două-trei sute de ori pe an, începea să se răspândească, să prindă formă în toată Europa, stimulând astfel renașterea teatrului european. Până și Shakespeare și alți autori englezi, germani, francezi sau spanioli ai perioadei sunt influențați puternic de commedia dell'arte – atât în formă, dar și în conținut, în direcția reluării unei forme de teatru

1. V. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, traducere de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971, p. 9.

politic. Un teatru politic însemna un teatru care era destinat să educe publicul. Commedia dell'arte era o formă de teatru care avea astfel această valoare didactică. Poporul era educat prin evidențierea viciului și prin triumful virtuții, ca în cazul grecilor. Acesta este principiul fundamental al acestui tip de teatru. Toate scenariile reprezentau această bătălie a puterii dragostei confruntată cu dragostea pentru putere, aceasta din urmă căpătând, desigur, un sens negativ.

Regăsim mai târziu influența commediei dell'arte, așa cum am spus, la Shakespeare și la elisabentani, la Schiller, la Gogol, dar mai ales în Franța, care în timp i-a devenit a doua patrie, și unde actorii italieni au avut mare succes.

Sigur că existau diferențe între ecourile pe care un scenariu de commedia dell'arte le producea în spectatorii italieni, cărora li se punea pur si simplu oglinda în față, prin prezentarea personajelor tipice ce reprezentau fiecare categorie socială, și francezi, care erau și ei capabili să observe defectele satirizate, care în sens larg aparțineau naturii umane, nu doar unei culturi aparte, cum era cea italiană.

Astfel, după Vito Pandolfi, commedia dell'arte a devenit extrem de populară în rândul francezilor: „La Paris însă ea devine gustul și simbolul însuși al vieții celei mai libere. Treptat, nu vor mai fi Curțile cele care să-i cheme și să-i plătească pe comici, căci publicul îi va îndrăgi într-o asemenea măsură încât să le aducă încasări și câștiguri mari“[2].

Atunci, în Franța, commedia dell'arte mai era numită și *comédie italienne*, iar francezii s-au grăbit să adopte termenul și să-l facă al lor, până și astăzi teatrul lor național purtând numele de *La Comédie Française*.

Un alt lucru determinat în commedia dell'arte este utilizarea măștilor. Masca devine esențială pentru a face teatru, pentru că obligă actorul să-și utilizeze corpul într-o manieră non-naturalistă. Putem spune că tot ce se cunoștea ca principiu de biomecanică a fost de fapt creat de actorii

2. *Ibidem*, p. 83.

de commedia dell'arte. Această constrângere a măștii ce-i ducea la uzul corpului în manieră non-naturalistă le permitea acestora să joace scenariile chiar și în diverse dialecte italienești, în toată lumea, pentru că, prin intermediul limbajului corporal și prin gramatica emoțională pe care fiecare personaj o exprima, limbajul devenea universal.

Astfel, commedia dell'arte devine o formă de teatru ritual, aceasta însemnând că are niște reguli bine definite. Una dintre regulile stricte ținea de intrarea în scenă – de ce o intrare se face prin dreapta sau alteori prin stânga –, era important cine se afla în centrul scenei, cum era folosit limbajul după toate principiile retoricii, cine este cel care trebuia să pună întrebarea celuilalt, cine trebuie să răspundă etc. Regăsim în commedia dell'arte o serie de reguli care făceau ca acest tip de teatru să nu aibă nevoie neapărat de un regizor, actorii, dacă respectau toate aceste reguli atunci când se aflau pe scenă, obținând, fără îndoială, rezultatele dorite.

Commedia dell'arte se joacă trei secole, dezvoltându-se în toată Europa, înainte de a dispărea la finele anilor 1800, iar succesul ei se datorează faptului că era o formă de teatru popular, unde toate tipurile reprezentative aveau același drept la cuvânt, într-o manieră în care publicul poate mai apoi să decidă cine are dreptate și cine nu, cine a greșit, cine e responsabil și de ce anume. În acest caz, tipurile reprezentative erau cele ale poporului – Arlecchinii, Brighella etc.

În noul sistem modern, în care spectatorul nu mai plătea la final în pălărie, ca în 1500, ci plătea un bilet la intrare, al cărui preț ajunge să crească din ce în ce mai mult, personajele tipice își păstrau sensul, dar nu același lucru se poate spune despre măști, pentru că noul public burghez plătitor de bilet dorea să se vadă pe sine pe scenă. Așa se dezvoltă teatrul fără măști, în timp ce commedia dell'arte rămâne catalogat drept un simplu teatru făcut în piață.

Apoi, în 1807, Napoleon, printr-un act legislativ, elimină dreptul tuturor actorilor de a vorbi pentru că

manifestaseră lipsă de respect față de puterea politică. Ca urmare, în Italia, actorii se transformă în marionetiști sau în actori-cântăreți, dezvoltându-se astfel din commedia dell'arte și opera lirică, ce este o versiune de tragedie greceească care conținea bucăți cântate, care integrează și tematicile sociale tratate de commedia dell'arte.

3.1. Commedia dell'arte în sistem de laborator. Jurnal de repetiții – *Cap sur l'Amerique*, scenariul și regia Carlo Boso

Când spunem commedia dell'arte, spunem, fără doar și poate, *energie*. Laboratorul de la Versailles a fost de departe una dintre cele mai interesante experiențe pe care le-am trăit, până în momentul de față, ca actriță.

Carlo Boso, actor, regizor și dramaturg, s-a născut la 11 martie 1946 la Vicenza, în Italia. A absolvit Școala de Artă Dramatică a Piccolo Teatro din Milano și a lucrat apoi cu Giorgio Strehler și Paolo Grassi. El fondează, împreună cu Danuta Zarazik, în anul 2004 Académie Internationale des Arts du Spectacle Versailles.

De-a lungul carierei sale, a condus mai multe *master-class*-uri și *workshop*-uri axate pe transmiterea și conservarea tehnicilor de expresie a stilului de teatru ce se numește commedia dell'arte. Are în CV mai mult de 2.000 de spectacole create și a fost regizor artistic pentru mai multe festivaluri.

Întâlnirea cu Giorgio Strehler l-a marcat profund și și-a pus cu siguranță amprenta asupra artistului care este astăzi Carlo Boso.

După ce a absolvit Accademia dei Filodrammatici în 1940, Strehler a început să lucreze ca actor în companii de turneu. În 1943 a regizat prima sa piesă de teatru, dar a fost nevoit să părăsească Italia și să se întoarcă în Elveția, pentru a nu fi recrutat în armată. În 1945, a regizat *Caligula* de Camus. În mai 1947, împreună cu Paolo Grassi, a fondat

Piccolo Teatro din Milano, primul teatru public italian, care era un „teatru pentru toți". Strehler a renunțat la actorie și a pus în scenă până la zece spectacole pe an. El a vrut să redea publicului italian repertoriul pe care acesta nu îl cunoscuse din cauza cenzurii fasciste. Succesul popular enorm al spectacolului *Arlecchino, slugă la doi stăpâni* de Goldoni, care a rulat timp de peste patruzeci de ani, a asigurat reputația celor de la Piccolo Teatro.

După 1955, Strehler a pus în scenă mai puține spectacole, dar a prezentat producții majore, care au fost dezvoltate pe o perioadă lungă de timp și care au reprezentat repere în istoria teatrului contemporan: *Livada de vișini* de Cehov și *Opera de trei parale* de Brecht în 1955, *Baroufe în Chioggia* de Goldoni în 1964 și *Uriașii muntelui* de Pirandello în 1966.

A colaborat cu mari scenografi, precum Luciano Damiani și Ezio Frigerio. El nu a renunțat la marea tradiție estetică a culturii umaniste europene, ci a dus-o la cel mai înalt nivel, chiar dacă asta însemna să fie acuzat de un realism demodat.

Strehler a afirmat apoi că Piccolo Teatro este un „teatru de artă" și a lăsat deoparte vocația civică a producțiilor sale. Teatrul nu mai servește lumea, ci este lumea însăși. Pentru Strehler, teatrul este „cel mai înalt mijloc de cunoaștere și de înțelegere a istoriei".

A pus în scenă Shakespeare (*Regele Lear*, 1972, *Furtuna*, 1978), opere la Scala din Milano și la Paris (*Falstaff* de Verdi, *Nunta lui Figaro* de Mozart etc.). În 1978, a pus în scenă *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni cu trupa de actori de la Comédie Française.

Între 1983 și 1990, ministrul Jack Lang i-a oferit ocazia de a crea și de a conduce Théâtre de l'Europe, la Odéon, prima instituție teatrală europeană pe care o țară europeană a oferit-o Europei. Acolo, a regizat mai multe producții de referință, cum ar fi *L'Illusion*, după Corneille, în 1984. În 1987, a creat cea de-a șasea versiune a lui *Arlecchino* la Piccolo Teatro, cu care a făcut turul lumii.

Piccolo Teatro aderă în cele din urmă la Uniunea Teatrelor Europene. Strehler obține o nouă sală pentru teatru, dar, din cauza unui conflict cu Consiliul Local din Milano și a întârzierilor în construcție, Nuovo Piccolo va fi inaugurat abia după moartea lui, la 25 decembrie 1997.

Senator și membru al Parlamentului European din partea stângii independente, Strehler a militat, de asemenea, pentru o Europă a spiritului.

Concepția sa despre teatru a influențat mai mulți regizori din generația următoare, precum Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Peter Stein etc.

Carlo Boso este un maestru al commediei dell'arte, fără doar și poate, un Arlecchin înnăscut, veritabil. Chiar el spunea despre sine că s-a născut actor și că și-a dorit dintotdeauna să facă regia. L-a înlocuit pe faimosul Ferruccio Soleri în spectacolul fenomen *Arlecchino, slugă la doi stăpâni*, devenind astfel unul dintre Arlecchinii lui Strehler.

l968 este anul care îl aduce pe Boso în Franța, cu un turneu al trupei de la Piccolo Teatro. Apoi, împreună cu Soleri și Graziella Galvani, Carlo Boso se hotărăște să creeze un grup care să poarte commedia dell'arte în toată lumea. Într-un interviu dat unui jurnal italian, cu ocazia sărbătoririi Zilei mondiale a commediei dell'arte, Soleri spunea despre Boso că nu a încetat niciodată să caute să cunoască masca[3].

Francezul Jean-Louis Barrault, împreună cu trupa sa, pleacă într-un turneu în Rusia și își lasă teatrul liber pentru patruzeci de zile, perioadă în care trupa de la Piccolo Teatro din Milano înregistrează acolo un real succes cu spectacolul de referință pentru ceea ce înseamnă commedia dell'arte. După ce a văzut o reprezentație în Franța, Jaques Lecoq îl contactează pe Carlo Boso ca să vină să țină seminarii la școala sa.

Munca lui Lecoq a fost strâns legată de ceea ce înseamnă disciplina commediei dell'arte. În 1948, a plecat să lucreze

3. https://www.ilgiorno.it/milano/cultura/video/ferruccio-soleri-1.6080326.

în Italia timp de trei luni, dar de fapt el rămâne acolo timp de opt ani. Porțile Universității din Padova i s-au deschis și a activat acolo ca și creator practician, dar și ca profesor. Aici a descoperit cu adevărat ce înseamnă mașinăria imensă care este commedia dell'arte[4].

La Milano, îl cunoaște pe Amleto Sartori, sculptorul cu care avea să lege o strânsă legătură și care i-a pus atelierul său la dispoziție. Deoarece avea nevoie de măști, pe care le modela singur, din carton, într-o zi, Sartori s-a oferit să-l ajute. Sartori devine astfel prima persoană care a redescoperit tehnicile originale, care aproape că se stinseseră, pentru fabricarea măștilor de piele ale personajelor de commedia dell'arte.

Plimbându-se cu Sartori prin cartierele mărginașe, Jaques Lecoq are ocazia să experimenteze sentimentul autenticității commediei dell'arte: drame în care personajele sunt permanent cuprinse de o pasiune pentru viață. Era vorba nu doar de commedia dell'arte livrescă, ci de commedia dell'arte a lui Ruzzante, care era foarte puternic înrădăcinată în viața țărănească, strâns legată de originile sale italiene. În acea perioadă, Lecoq își aduce contribuția la restabilirea reputației lui Ruzzante, jucând una dintre piesele sale neglijate, *La moschetta* (*La moschetta Coquette*). Atunci, el învață atitudinile personajelor, felul în care se mișcă și gesturile lor, pe care el și le însușește și dezvoltă mai apoi un fel de „gimnastică a lui Arlecchino", pe care și-a dorit mai apoi să o transmită și celor din jurul său.

Toate aceste descoperiri au căpătat o importanță majoră pentru dezvoltarea ulterioară a operei sale.

La invitația lui Giorgio Strehler și a lui Paolo Grassi, Jaques Lecoq ajunge la Piccolo Teatro din Milano, unde toți trei înființează împreună o școală de teatru. Ei își puneau atunci întrebări legate de problema disciplinelor predate în

4. V. Jaques Lecoq, *The Moving Body. Teaching Creative Theatre*, ediție revizuită, în colaborare cu Jean-Gabriel Carasso și Jean-Claude Lallias, traducere din limba franceză de David Bradby, Brighton, Methuen Drama, 2002, p. 19.

școală și de direcția pedagogiei și nu doreau ca predarea să se limiteze doar la ceea ce era strâns legat de activitatea companiei. Din fericire, Piccolo Teatro nu a avut roluri mici de oferit studenților săi. În acea perioadă, Lecoq i l-a prezentat pe Sartori lui Strehler, iar acesta a început să facă măști pentru Piccolo Teatro.

În 1956, Lecoq se întoarce la Paris cu cele două descoperiri fundamentale pe care le-a făcut în Italia, commedia dell'arte italiană și tragedia greacă veche, cu care ia contact atunci când i se propune să conducă mișcarea corului.

La plecare, Amleto Sartori îi oferă un set de măști de commedia dell'arte din piele, permițându-i să le și confecționeze cu de tehnica deprinsă dela acesta și mai apoi și să le facă cunoscute în Franța – și nu doar acolo.

Nu după multă vreme, Lecoq își deschide școala cu un mic grup de elevi și, în același timp, se ocupă să creeze noi lucrări. Primul său experiment francez a fost introducerea jocului cu masca în *La Famille Arlequin* (*Familia Arlecchin*), un spectacol pe care-l lucrase deja.

Școala lui a fost o școală în mișcare. Își începe, așadar, lecțiile cu masca neutră și expresia fizică, commedia dell'arte, tragedia greacă, pantomima albă și mima figurativă sau lucrul cu măști expresive și își apleacă atenția și spre ceea ce însemna consolidarea unei tehnici în dramaturgie. S-a lucrat în școala lui pe un drum parcurs de la tăcere spre cuvântul rostit, ceea ce avea să devină modalitatea principală de antrenament.

Lecoq a spus despre commedia dell'arte că e o comedie a umanității, ce reprezintă de fapt umanul, bucurându-se să aibă ocazia să facă asemenea descoperiri care pentru el au avut o influență majoră în arta pe care a dezvoltat-o mai târziu. Pentru Lecoq, scopul călătoriei îl reprezenta călătoria în sine.

Stagiul cu maestrul Carlo Boso a început pe 31 august, direct cu un curs despre istoria teatrului, în limba franceză. De menționat faptul că, atunci când am ajuns la Versailles,

nu vorbeam deloc limba. Cum am ajuns să joc într-o limbă pe care nu o cunoșteam?

Interacțiunile mele cu limba franceză au fost, din păcate, puține și fără prea mare impact. Am ajuns, așadar, la un curs de specializare în franceză, cu inserții de italiană, eu, care am terminat un liceu cu profil uman – filologie, intensiv engleză. Odată ce am realizat faptul că sunt forțată de împrejurări să fac față situației, creierul meu a început să facă eforturi supraomenești pentru a înțelege tot ceea ce se vorbea. Mi-am propus din prima clipă să rezist și în trei săptămâni și jumătate jucam în limba franceză. A fost, trebuie să recunosc, o întreagă aventură. La cursul de istoria teatrului ținut în prima zi a stagiului, am realizat cât de norocoasă sunt că am foarte bine fixate perioadele și caracteristicile fiecăreia, în parte, pentru că așa mi-a fost ușor să îmi dau seama despre ce se vorbește, auzind cuvinte cheie precum Dyonisos, Renaștere etc. După câteva de ore de istorie a teatrului povestită de Carlo Boso pentru a ne introduce în perioada commediei dell'arte, am înțeles că e o formă de teatru popular, ce comunică prin prezentarea unor arhetipuri, a unor tipuri fixe de personaje. Pe de altă parte, aceste personaje fixe reprezintă toate categoriile sociale, astfel încât toți spectatorii se pot identifica cu personajele. Prima formă de commedia dell'arte pornește de la manifestarea numită Carnaval. Într-o perioadă în care Biserica decidea ce anume aveai și ce nu aveai voie să reprezinți pe scenă, actorul devine un pion extrem de important în economia dezvoltării societății și folosește cuvântul ca armă, el fiind și autorul textului ce urma să fie prezentat pe scenă.

Nimic nu are legătură cu naturalismul în commedia dell'arte, ne spunea Carlo Boso. Actorul este pus în contextul de a realiza o compoziție pentru care își folosește corpul, vocea și emoția. Publicul este unul exigent, iar plasticitatea, coordonarea și utilizarea corpului sunt extrem de importante, pentru că primul lucru pe care publicul îl vede este corpul.

Ca și în cazul laboratorului lui Muriel Manea, cuvântul e un vehicul al emoției, așa că e foarte important ca atunci

când se construiește scenariul să oferim publicului informații complete, care, puse cap la cap, să construiască o poveste solidă, să funcționeze simplu pentru logica spectatorilor.

Principiul de bază după care funcționează toată toată commedia dell'arte este cel al accidentului în improvizație. Am trecut așadar la improvizație, dar nu înainte de o încălzire fizică și vocală destul de solicitantă, pentru a trezi corpul și mintea și a le pregăti de lucru.

Ritmul încălzirii fizice nu este unul lent, ci, dimpotrivă, alert, pentru a putea pregăti corpul, pe segmente, pentru întoarcerile bruște ale capului în lucrul cu masca și stopurile, schimbările de direcție aferente deplasării personajelor din commedia dell'arte în spațiul scenic.

După câteva ore de istoria teatrului, încălzirea fizică solicitantă care conținea exerciții menite să dezvolte capacitatea de rezistență fizică sau exerciții de coordonare și de dezvoltare a plasticității corporale, Carlo Boso integrează, înainte de improvizație, și elemente de acrobație, pe care le-a complicat cu fiecare zi a stagiului de pregătire.

M-am trezit pusă în situația în care am fost nevoită să mă concentrez foarte tare pentru a putea răspunde unor comenzi în altă limbă, ce trebuiau executate în ansamblu, la secundă. Am trecut și de momentul acesta cu brio, în prima zi, și am ajuns la improvizație, unde m-am mai relaxat puțin, pentru că am lucrat uzând de limbajul non-verbal și atunci am avut posibilitatea să privesc lucrurile cu mai multă lejeritate, bariera limbii fiind depășită.

Stagiul fiind unul internațional, adună oameni din toate părțile lumii. Așa s-a întâmplat ca acolo să întâlnesc și o colegă de origine italiană care studia la academie și care, spre norocul meu, vorbea limba engleză. Așa am putut să pășesc mai departe și să încep să lucrez și improvizații cu inserții de text, în limba engleză, cu colega italiancă.

Prima zi de curs s-a încheiat cu o avalanșă de informații în limba franceză, pentru că am intrat efectiv în studiul personajelor de commedia dell'arte și am lucrat primele trei caractere – *Zanni, Magnifico* și *Curtezana*.

Dacă în prima parte a zilei am lucrat extrem de mult cu corpul, atunci când am început să studiem pozițiile caracteristice fiecărui personaj, creierul a fost nevoit să funcționeze la o capacitate mai mare decât a fost obișnuit până atunci. Atenția, coordonarea, precizia, controlul, toate erau necesare pentru a putea da formă caracterelor – cu deplasări și întoarceri, apoi *switch*-uri între cele trei personaje studiate. Prima zi, recunosc, m-a năucit, deși, una peste alta, am făcut față cu brio experienței. Faptul că stagiul a început imediat după perioada de carantină din pandemie a fost un aspect nefast, pentru că, desigur, nu m-a găsit suficient de antrenată pentru ceea ce avea să urmeze, așa că nu am avut încotro și a trebuit să îmi forțez limitele și să îmi îmbunătățesc condiția de la o zi la alta, prin tot mai multă muncă.

Odată cu trecerea timpului, deși nu aș fi crezut, bariera limbii începea ușor-ușor să nu mai fie relevantă. Creierul s-a adaptat foarte rapid, pentru că, lucrând în sistem de laborator, adică aproximativ 8-10 ore pe zi, cu o pauză de o oră la prânz, numai în limba franceză, nu a avut altă soluție.

Ca locație, AIDAS se află pe domeniul forestier Versailles, așa că e o plăcere să lucrezi în aer liber, în preajma pădurii.

Am început apoi atelierul de fabricare a măștilor utilizate în commedia dell'arte, atelier condus de Stefano Perocco di Meduna, un pasionat al artelor plastice și maestrul ce confecționează măștile pentru spectacolele lui Carlo Boso, un colaborator apropiat al său. Am pornit de la o bucată de piele și o matriță de lemn și ne-am creat propriile măști. Acolo am putut observa care sunt pașii care trebuie urmați în construcția unei măști, care sunt instrumentele utilizate și care e maniera în care trebuie să lucrăm – un alt proces care cere precizie, răbdare, atenție, control și care a durat o săptămână.

De când am început atelierul condus de Stefano, fiecare zi începea la ora 10 dimineața, cu acest proces propriu-zis de fabricare a măștilor care, după primele două zile, după

ce am început să capăt dexteritate în lucru, a devenit de-a dreptul relaxant. Lucram laolaltă, adunați la câteva mese de lucru lipite, fără prea multă gălăgie, pentru a nu ne perturba concentrarea. Îmi aduc aminte de un moment interesant în care unul dintre colegi l-a întrebat pe Stefano dacă putem pune muzică, pentru că atmosfera era într-adevăr relaxată. Răspunsul nu a întârziat să apară și a venit mai mult ca o recomandare – și dacă pui muzică clasică, ne-a explicat el, poți fi deranjat și îți poți pierde ușor concentrarea, pentru că ai deja două lucruri în centrul atenției. Am rămas așadar în liniște și am continuat să ne concentrăm energia la bucata de piele care încet-încet începea să capete formă. Forma la care am lucrat eu a fost cea a lui Arlecchino.

În general, când terminam orele de lucru în cadrul atelierului de fabricare a măștilor, aveam o pauză de prânz de o oră, în care trebuie să ne încadrăm, pentru că la oră fixă intram în antrenamentele cu Carlo Boso sau cu ceilalți profesori, iar acolo erai nevoit să fii pregătit pentru orice.

Elementele de acrobație începeau să se complice de la o zi la alta, încălzirea fizică devenea tot mai grea, cu scopul de a ne mări rezistența, încrederea în partener creştea direct proporțional cu gradul de dificultate al exercițiilor pe care le făceam. Echipa începea să se formeze. Lua naştere Eul de grup și începeam să respirăm împreună. Dacă la început lucram acrobațiile în pereche de doi, pe parcurs am evoluat la lucru în patru sau șase, pentru ca, în final, tot grupul să formeze o piramidă umană, o figură acrobatică de impact.

Ce se îmbunătățea văzând cu ochii era capacitatea mea de a-mi controla corpul. Deveneam stăpână pe corpul meu în întregime și controlam foarte bine părți din el. Atunci a venit în întâmpinarea nevoilor mele cursul de mimă și pantomimă, care a devenit unul dintre cele mai solicitante episoade ale stagiului.

Când credeam că am început să am situația sub control, că am căpătat rezistență, am întâlnit-o pe Elena Serra, cea care mi-a dat universul peste cap atunci când m-a făcut

să fiu lac de transpirație în două minute de execuție a mersului pe loc.

Elena Serra, actriță și pedagog, s-a născut în Italia. Se mută la Paris după ce studiază la Torino arte plastice și dans contemporan. Cu o pregătire variată – teatru, dans, *clowning*, pantomimă –, se îndreaptă apoi către pedagogie. Ea este cea care m-a făcut să înțeleg, să simt pe deplin cum corpul devine un instrument vital, capabil să interpreteze limbajul în slujba actorului, cum este necesar ca acesta să fie transformat, prin toate exercițiile lucrate în cadrul antrenamentului, într-un vehicul al emoției. În pregătirea temeinică de care Elena Serra a dat dovadă, probabil, cel mai important rol l-a avut colaborarea de lungă durată cu Marcel Marceau, cel mai mare artist al pantomimei din secolul XX, supranumit și *regele pantomimei*. Serra i-a fost asistentă timp de douăzeci de ani, a jucat în spectacolele companiei lui, cu care a făcut turnee în întreaga lume. Totodată, Elena Serra ține *masterclass*-uri în diferite școli și universități de teatru din Franța și alte zone ale Europei.

La orele petrecute alături de ea, am depășit pragul psihic al rezistenței fizice de care avea Carlo nevoie atunci când lucram cu el și am ajuns să mă pot concentra mai mult pe ceea ce a însemnat conștientizarea fiecărui milimetru din ceea ce înseamnă corpul meu. Am descoperit mușchi despre care nu știam că îi am, părți ale corpului pe care nu le mai utilizasem până atunci. Toate astea s-au datorat tehnicii sale, care se baza pe elemente din tehnicile lui Étienne Decroux, Jaques Lecoq și Marcel Marceau. Astfel, am descoperit teoria celor șase segmente ale corpului a lui Decroux, diferite tipuri de mers, dinamoritmul și elemente specifice pe care le utiliza Marcel Marceau.

Zilele deveneau tot mai grele. Dimineața lucram la măști și pantomimă, apoi, după pauza de prânz, treceam înapoi la studiul personajelor, încălzire, acrobație și improvizație cu Carlo.

Sistemul începea să funcționeze, așa că am început să integrăm măștile și compozițiile în improvizații. În ceea ce

privește limba, începusem deja să folosesc expresii în franceză în improvizațiile pe care le făceam, de cele mai multe ori, în română sau în engleză. Situația nu mai părea așa de gravă ca la început, în privința limbii.

Am început mai apoi și cursurile de dans, unde Nelly Quette ne-a condus înapoi în timp, făcându-ne o introducere în istoria dansului, povestindu-ne câte puțin despre fiecare etapă și transformările ei. În practică, a fost o plăcere să reziști unei *tarantella* sau să vezi ce înseamnă dansul ritualic sau dansul pentru cuplurile prezente la balurile nobililor Franței.

Tot cu Nelly ne-am dezvoltat și abilitățile vocale, commedia dell'arte fiind un tip de teatru extraordinar de complex și de solicitant pentru actor pe toate palierele. Teatru, interpretare, acrobație, dans, canto, metamorfozare – toate au reprezentat o adevărată provocare.

Improvizațiile se dezvoltau și ele și am trecut de la improvizații în doi la improvizații în grupuri mai mari de patru persoane. Astfel, au început să se delimiteze și echipele ce aveau să formeze distribuțiile celor două scenarii de commedia dell'arte lucrate în cadrul stagiului de la Versailles.

Ce e cert până la acest moment este că cerințele acestui laborator de commedia dell'arte se aseamănă cu cele ale laboratorului Muriel Manea. Disciplina este cheia atunci când se lucrează în maniera asta. Fără o disciplină de fier, ești complet pierdut în căutările de acest tip. Sigur, trebuie menționat și faptul că aceste două laboratoare pe care le-am adus în discuție fac rabat de la principiul laboratorului grotowskian, conform căruia scopul final al procesului de lucru nu este un spectacol. În ambele cazuri, scopul a fost de a avea, la finalul procesului de lucru, un produs finit care să poată fi prezentat publicului.

După ce am terminat propriu-zis de confecționat măștile din piele, am avut o zi în care le-am pus deoparte și am fost rugați să confecționăm din hârtie altele, cu care să lucrăm câteva exerciții. Între timp, studiul personajelor fixe mergea mai departe – *Arlecchino*, *Dottore*, *Pantalone*,

Pulcinella, *Brighella*, *Prima actriță*, *Primul actor*, *Juna primă*, *Al doilea actor*, *Vrăjitoarea* etc., toate cu particularitățile lor.

La confecționarea măștilor din hârtie, Carlo ne-a oferit libertate totală. Am avut posibilitatea să desenăm și să folosim orice fel de mască. Subconștientul e puternic și sigur nu întâmplarea a făcut să desenez atunci, la liberă alegere, o mască pe care aveam să o utilizez mai târziu în spectacol – cea a lui Dottore, o combinație, de fapt, între Dottore și Arlecchino. Un aspect de reținut în procesul de fabricare este că forma ochilor joacă un rol decisiv pentru a da caracterul măștii.

Am lucrat o serie de improvizații cu masca de hârtie și apoi alte câteva cu o mască de Pantalone. Lucrurile în ceea ce privește echipele începeau să devină tot mai clare, iar Carlo Boso vizualiza cele două scenarii pentru cele două grupe. Apoi a avut loc o discuție în care am fost întrebați ce personaj am vrea să jucăm. Acesta a fost un moment dificil, pentru că natura mea de bufon și faptul că îl jucasem pe Puck în *Visul unei nopți de vară* mă împingeau spre Arlecchino. Mi-l doream cu ardoare pentru că era, într-o anumită măsură, în zona mea de confort. Spun doar într-o anumită măsură, pentru că abilitățile lui acrobatice ar fi fost ceea ce mi-ar fi impus să-mi depășesc limitele. Pe de altă parte, Carlo descoperise în mine și o altă colegă un foarte bun cuplu comic. Am și lucrat multe improvizații împreună și am ajuns și în aceeași grupă de lucru. Ce puteam face împreună foarte bine ca și cuplu pe scenă era o primă actriță cu servanta ei. M-am gândit așadar să rămân în continuare în afara zonei de confort și să nu aleg să merg mai departe cu Arlecchino, ci cu oricare dintre personajele care se încadrează în clasa servitorilor.

S-a trasat o linie pentru distribuție, pentru a vedea ce personaje integrăm în scenariu și am trecut propriu-zis la construcția acestuia. Carlo Boso ne-a explicat care sunt pașii care trebuie urmați în construcția unui scenariu și responsabilitatea faptului că actorii erau autorii propriilor

dialoguri. Capacitatea inventivă era cea care îți spunea cum anume să joci scena. În elaborare, mai multe lucruri necesită atenție maximă, pentru ca scenariul să funcționeze – construirea unui prolog bun, a unei introduceri extrem de explicite în poveste, pentru ca mai apoi să își poată face apariția, pe scene, personajele. Construirea unei istorii viabile e esențială pentru a putea merge mai departe cu succesiunea scenelor. Scenele, de regulă, sunt construite pe principiul ecuației prolog – monolog – dialog – monolog – dialog ș.a.m.d. Evident, trebuie luat în calcul factorul cel mai important – accidentul –, care trebuie să ajute evoluția dramaturgică. Tot în acest context al evoluției dramaturgice, e la fel de importantă și calitatea întrebării adresate. Prin ea, printr-o întrebare potrivită, spectatorul poate să primească răspunsurile de care are nevoie pentru a înțelege cu ușurință ceea ce se petrece, i se pot livra acestuia toate informațiile necesare pentru a urmări povestea cu interes. La fel de important este și elementul surpriză, elementul de suspans, o tensiune lăsată în aer, care face spectatorul curios.

Odată ce scenariul începea să se contureze și povestea noastră să stea în picioare, s-a definitivat și distribuția. Am primit să joc o servantă a primei actrițe, care se deghizează în Dottore, iar mai apoi în Pantalone, pentru a o ajuta pe aceasta să scape de pretendenții care îi invadează spațiul cu declarații de amor pe care nu le acceptă, ea fiind îndrăgostită de un anume Horacio, căruia i-a pierdut urma.

Inițial, am avut o mică urmă de regret în ceea ce îl privește pe Arlecchino, dar mai apoi am conștientizat cu adevărat dimensiunea provocării în fața căreia m-au pus aceste două personaje, Dottore și Pantalone, care sunt complementare în registrul comic.

Scenariul se scria și pe măsură ce înaintam – ce se scria dimineață, se ridica seara la scenă. Am început lucrul efectiv la construcția personajelor, la articularea limbajului în semne, practic, și am avut de-a face cu o serie de dificultăți. Datorită conformației robuste a lui Dottore, care era identică cu cea a lui Puck creat de Muriel Manea, datorită similarităților

dintre costume (burta ce iese în evidență), datorită naturii de bufon a ambelor personaje, memoria corpului, fiind atât de mult timp exersată cu interpretarea lui Puck, mi-a jucat feste atunci când a trebuit să îl aduc pe Dottore la viață. Diferența pe care am fost nevoită să o conștientizez destul de rapid a fost că, deși amândouă aveau ca poziție a picioarelor *pli*é-ul specfic baletului, deschiderea picioarelor era diferită. Unghiul format de poziția picioarelor era mai mic la Dottore decât la Puck. Puck pășea într-un fel de plutire, cu pași mari și ușori, iar Dottore se afla la polul opus, cu *pli*é-ul său închis și pași mărunți, așa că o zi a fost destinată adaptării la diferențele dintre personaje, o zi de lucrat la detalii și la apropierea tot mai mult de ceea ce înseamnă forma lui Dottore.

Un singur gest de închidere a unghiului care forma *pli*é-ul m-a făcut să realizez în acel moment că diferențele sunt majore. Am memorat că, deși în mare constituția este similară, faptul că Dottore ține picioarele apropiate și se deplasează cu pași mărunți îi conferă acestuia un cu totul alt tip de energie decât cea a lui Puck.

Sigur că, la nivel de gând, conștientizam toate aceste informații, dar obișnuința corpului cu o anumită formă de mișcare îmi punea probleme și uitam de multe ori de închiderea unghiului *pli*é-ului pentru un Dottore autentic, așa că de câteva ori, pe parcursul lucrului, am adus pe scenă un Dottore în poziție de Puck. Cu multă muncă, am reușit să fac abstracție de tiparul poziției bufonului shakespearian și să ajung la o variantă credibilă a ceea ce însemna reprezentarea lui Dottore. Era totuși un al doilea plan cu care aveam de-a face, acest Dottore, pentru că într-unul dintre monologuri îmi dezvălui adevărata identitate și mărturisesc publicului, renunțând la mască, faptul că originea mea e de servantă a Florenciei, curtezana, că mă numesc Emilia și care e motivul pentru care m-am deghizat. Acel monolog reprezintă momentul revelării adevărului pentru spectator, momentul în care acesta devine complicele personajului tău.

Timpul trecea și, odată cu trecerea lui, rezistența mea fizică și cea psihică creșteau, se îmbunătățeau. Când nu mai

era mai mult de o săptămână până la reprezentație, când, după multe ore de studiu, reușisem să stăpânesc scenariul în franceză, pe când simțeam că sunt tot mai pregătită să merg mai departe în aventura asta, exact ca-ntr-un scenariu de commedia dell'arte, mai apare un personaj care schimba radical situația. De data aceasta, acesta a fost Mathieu, profesorul de lupte scenice, care, după spusele lui, era acolo ca să ne „terorizeze". În spirit de glumă sau nu, primul curs, primul contact cu Mathieu m-a pus la pământ la propriu.

Am început cu o încălzire fizică, alta decât cea cu care eram obișnuiți de Carlo. Încălzirea lui Mathieu avea ca scop dezvoltarea forței musculaturii și a rezistenței fizicului. Printre altele, am stat minute în șir în poziție de flotare, jonglând între planul de jos, de mijloc și cel de sus (*plank*), apoi am alergat kilometri în sprint și am lovit sacul de box după un antrenament în care am învățat câteva figuri de luptă. Apoi mi-am reamintit cum să țin spada în mână și că pentru toate astea e nevoie de forță. Într-una din zilele când alergam în sprint, aproape că am cedat, dar nu m-am oprit, doar am încetinit. Mathieu a încetinit și el și a venit să alerge alături de mine, spunându-mi să măresc ritmul. I-am replicat că simt că dacă accelerez o secundă, o să mor. Redau mai departe dialogul în engleză, exact așa cum s-a petrecut:

> „Mathieu, if I really do this, like if I accelerate, beleive me that I am honest when saying that I think I am going to die!
> Ok! It is actually fine. What you do not understand is the fact that *you have to die faster*!"[5]

Mi-a plăcut faptul că stagiul mi-a forțat în permanență limitele.

Mai apoi, a urmat etapa în care fiecare echipă venea cu îmbunătățiri la ce era deja lucrat și mergea mai departe în

5. Dialog în timpul unui antrenament, cu Mathieu Vignier, profesor de lupte scenice în cadrul AIDAS Versailles, în vara anului 2020.

construcția momentelor. Cu Elena am lucrat un moment de pantomimă ce reprezenta o călătorie cu barca, în larg, spre America. Cu Mathieu am lucrat un moment de karate, o lupta între Dottore, Arlecchino și Magnifico. Magnifico vine însoțit de Arlecchino la casa Florenciei ca să-i declare dragostea. Emilia se deghizează în Dottore, pretinzând că este baronul Negreskou, soțul Florenciei. Sigur că lucrurile escaladează atunci când e vorba de dragoste și patima își spune cuvântul, iar totul degenerează într-o luptă din care baronul Negrekou iese învingător. Arlecchino și stăpânul său pleacă îngenunchiați, cu promisiunea de a se întoarce și de a se răzbuna.

Elaborarea scenariului cunoștea și ea o evoluție, astfel că am ajuns la a treia parte a lui, unde și-a făcut apariția al treilea caracter pe care l-am avut de interpretat – Pantalone. Cum anume? În scenariul lui Carlo Boso, *Cap sur l'Amerique*, deghizarea Emiliei în Dottore nu este de ajuns pentru a-l opri pe Magnifico din a o curta pe stăpâna ei, așa că recurge la o altă deghizare, într-un alt caracter cu autoritate, cu același scop de a o proteja pe Florencia, pretinzând că este bunicul ei, Acab.

Pantalone, ca tipologie a personajului, îl întruchipează pe negustorul bătrân și bogat, ușor influențabil și care câteodată se află în competiție chiar și cu propriii fii pentru dragoste, nevrând să accepte evidența trecerii timpului. Caracterul măștii este unul ce pendulează între comic și serios. Asta ar fi fost prima imagine a lui, el apărând, în primele lui etape, ca un bătrân îndrăgostit, nefericit și caraghios.

Într-o altă zi de repetiții, regizorul Carlo Boso ne-a adunat grupa și ne-a întreabat pe fiecare în parte ce anume ne place nouă din artele spectacolului. Ce iubim mai mult? Eu am răspuns că iubesc clasicii, că iubesc versul lui Shakespeare sau răceala din frazele lui Strindberg, dar că mă încântă maxim și comicul cehovian. Dacă e să spun ce ramură mă fascinează mai mult și mai mult, aceea este cabaretul. Așa că nu a durat mult și m-am trezit că, pe

lângă toate elementele cu care lucram deja în spectacol, am de pregătit și un moment scurt de cabaret.

Cu toate că mă antrenam zilnic atâtea ore, când elementele de pantomimă, canto, dans și interpretare au năvălit peste mine, oboseala corpului și a creierului au început să își spună cuvântul, așa că am fost nevoită să-mi dozez energia, pentru că altfel ajungeam fără suflu după niciun sfert de spectacol, lucru care nu era în interesul nimănui.

M-am lăsat pradă instinctului și am lăsat lucrurile să se petreacă organic. Am încercat să identific fluxul inițial și să mă raliez lui. Apoi, pe măsură ce scenariul evolua și se apropia de versiunea finală, am conștientizat ce și cât anume am de dozat. Odată ce am avut întreg scenariul scris, am putut urmări foarte clar evoluția personajelor și gândi un plan pentru a găsi exact dozajului energiei.

Numai câteva zile ne mai despărțeau de prima repetiție cu public ce urma să aibă loc la Paris, la Arenele din Montmartre. Numai gândul că joci într-un spațiu încărcat de o asemenea istorie te făcea să vibrezi într-un fel aparte. Presiunea și oboseala își spuneau cu certitudine cuvântul, era ultima săptămână și tot ce îmi doream era să dobândesc lucrul pe care l-am perceput ca fiind cel mai de preț pe segmentul acesta al commediei dell'arte, pe care l-am învățat din cursurile de pantomimă ale Elenei, adică precizia.

Aveam multe chestiuni la care eram nevoită să mă concentrez – să-mi asum pe deplin ce scot pe gură, să exprim sentimente într-o limbă care nu-i a mea, să fiu precaută și să lucrez cu precizie fiecare moment de pantomimă sau coregrafie, pentru că poziția mea în scenă, a fost, de regulă, față-centru. Atunci, a apărut al doilea blocaj, când am fost nevoită să lucrez pe al treilea plan, cu Pantalone. Copleșită fiind de totalitatea informațiilor pe care trebuia să le asimilez și de faptul că trebuia să răspund la comenzile în altă limbă ale unui regizor, la care se adăugau oboseala și emoțiile pe care le aducea apropierea zilei premierei, mă apropiam de un *breakdown* total. Astfel că, în momentul în care Carlo Boso a lucrat cu mine, unu la unu, pe construcția

lui Pantalone, atunci când îmi cerea să mă întorc de la stânga la dreapta în forma personajului, mă întorceam ca Dottore. Deși auzeam și percepeam foarte clar comanda de Pantalone, memoria fizică își spunea din nou cuvântul și îl plasa acum pe Dottore în prim-plan, veste care nu era tocmai rea, pentru că asta însemna că memoria lui Puck nu mai era prezentă.

Senior Pantalone, fiind complementar cu Baronul Negreskou, îmi punea din nou probleme. Dacă masca lui Dottore, cel ce își trage originile din Bologna, se află în legătură cu pandantul din genul erudit, în commedia dell’arte ea nu devine decât o nouă față a tipului fix ce-l reprezintă și ea, bătrânețea.

Așa s-a făcut că vineri, la final de săptămână, la Montmartre, unde am avut o primă repetiție cu public, am primit un avertisment de la regizor, spunându-mi-se că, din cauza faptului că nu-mi stăpânesc personajul, l-am caricaturizat, l-am infantilizat în scenă. A fost un moment în care mi-a luat mult să înțeleg cum să fac să exist pur și simplu în forma de Pantalone și să am și credibilitate, să fie veridic ceea ce fac, să renunţ la a caricaturiza și să fiu pur și simplu Emilia, servanta care se deghizează în Pantalone cu scopul de a se pune în calea pretendenților stăpânei ei. Soluția e simplă dacă înțelegi bine situația în care te afli. Scopul meu era același, dar energia personajelor – Dottore și Pantalone – era diferită, chiar dacă ele sunt complementare.

Așa că m-am abandonat din nou în creație, asta fiind singura mea șansă în momentul acela. La reprezentațiile de a doua zi de la Chateau Champs sur Marne, am existat în situație și parcursul meu a fost unul de care regizorul a fost foarte mulțumit. Mai mult, am văzut că am creat așa cum trebuie efectele comice în scenele în care eram prezentă, pentru că am obținut și efectul scontat – râsul spectatorilor. Am atacat începuturile și finalurile de frază astfel încât să-i servesc pe colegii mei. Am dat finalurile de frază în crescendo și pentru a puncta foarte clar că am terminat de spus ce aveam de spus.

E adevărat că, spre deosebire de ziua de la Paris, la Champs sur Marne au fost și mai mulți oameni în public, fiind ziua Patrimoniului, iar energia reprezentațiilor a fost una mai ridicată, dar, așa cum deja am stabilit, fluxul a rămas neschimbat.

3.2. Intrarea și ieșirea din scenă, coordonate determinante ale fluxului spectacolului

Lecția următoare pe care am primit-o în ceea ce privește fluxul unui spectacol, sau *flow*-ul lui, cum vreți să-l numiți, s-a ivit când, pe parcursul celei de-a doua zi, la Chateau Champs sur Marne, am avut două reprezentații și repetiții între ele. La una din repetiții, într-o căldură infernală, pe un soare necruțător, m-am gândit să mă menajez puțin, având în vedere că urma reprezentația pentru public imediat după momentul repetiției. A fost alegerea pe care nu trebuie să o faci în niciun caz, pentru că intram în scena 6, când deja pe platou era instalat un anumit tip de energie. Dacă am intrat menajându-mă, am ruinat absolut tot ce au construit colegii mei înainte, și asta am înțeles și am și simțit pe moment. Și cum o intrare proastă nu poate fi salvată decât de o ieșire la timp, nu mi-a mai rămas decât să mai intru o dată. Am turat motoarele la maxim și până nu s-a încheiat ziua nu le-am mai oprit.

Spectacolele din cea de-a doua zi au mers bine în ceea ce mă privește. A fost un privilegiu pentru mine ca regizorul să-și declare mulțumirea și să-mi spună că provocarea mea e să mă mențin așa în reprezentațiile ce aveau să vină. Cu multă responsabilitate înainte, atunci! Începusem să mă obișnuiesc cu ritmul extrem de alert impus de commedia dell'arte, pentru că, dacă e să ne aplecăm asupra spuselor lui Carlo Boso, dacă ai ratat o secundă, ai pierdut publicul, și, dacă ai pierdut publicul, ești mort ca actor.

La pol opus, se află regizoarea Muriel Manea, care abordează altfel situația. Ea preferă să plaseze actorii în scenă

încă de la intrarea publicului în sală, pentru a-i obliga la un fel de tensiune care se acumulează pentru a-i pregăti pe aceștia pentru momentul descărcării energiei, odată ce gongul a bătut. Acesta e un tip de conexiune și un schimb de energii inițial care reprezintă una dintre cărămizile ce stau la baza energiei spectacolelor ei.

Un lucru care m-a ajutat enorm pe perioada desfășurării stagiului de commedia dell'arte susținut de Carlo Boso la Versailles, a fost că am venit din interiorul unui alt laborator, unde am mai avut de-a face cu aproape același tip de antrenament. Laboratorul lui Carlo Boso, aplicat strict la commedia dell'arte, și cel al lui Muriel Manea, unde se explorează un teatru al absurdului, sunt într-o oarecare măsură complementare, vin unul în ajutorul celuilalt. Ce faci într-o parte te ajută în cealaltă și viceversa. Tot așa și la nivel energetic – pentru că spectacolele create de Muriel m-au obligat la a deplasa multă energie spre public și la a împinge de obicei toate sentimentele la paroxism, la commedia dell'arte, unde e necesară explozia de energie, de culoare și de nebunie, am făcut tocmai asta și de aceea n-a fost greu de turat motoarele la maxim.

Cu toate astea, cu două repetiții și două reprezentații pe zi nu a fost deloc facil, așa că am fost nevoită să recurg propriu-zis la tehnica dozajului energiei. Aveam intrări și ieșiri determinante ale fluxului spectacolului, mai ales că Dottore reprezintă obstacolul ce stă în calea tinerilor îndrăgostiți. Ce am putut să fac în momentul în care m-am aflat pe scenă, legat de dozarea energiei, a fost să încerc să respir și să mă odihnesc pe replica partenerului.

3.3. Dozarea energiei pe parcursul unei reprezentații

Anul trecut, în 2019, la sfârșitul lunii august, vizitam Parisul. Fusesem la Moulin Rouge pentru a vedea a doua reprezentație din acea seară a spectacolului de cabaret *Féerie*. *Show*-ul are deja zece ani de existență și nu

întâmplător am ales să văd a doua reprezentație, ci tocmai pentru că știu că în a doua te lupți cu toată oboseala acumulată peste zi. Aveau loc două reprezentații, una de la ora 21, iar cealaltă de la 23. Evident că nu s-a simțit nici urmă de oboseală pe fețele sau corpurile dansatorilor, mă aflam, totuși, la Moulin Rouge. E cert că antrenamentul e baza unui asemenea artist.

În scenariul *Cap sur l'Amerique*, regizat de Carlo Boso, aveam inserate două momente de pantomimă, executate în grup, după care pentru mine urma un moment de luptă scenică. Ne foloseam de această tehnică în concordanță cu specificațiile personajului, care nu apare înarmat. După aceea, aveam de interpretat alte două cântece în grup, iar mai apoi venea rândul momentului de cabaret în trei – o bucățică scurtă de coregrafie și cântec pe melodia *All That Jazz*. Spre finalul spectacolului, mai aveam de executat două coregrafii. Primul moment e unul de actorie, coregrafiat – o revenire din vis, o trezire din somn –, iar celălalt, un dans, ce de altfel și încheie spectacolul. Peste toate astea se adauga sarcina interpretării pe trei planuri și a managementului timpului alocat schimbărilor între personaje, fapt care făcea ca, per total, angajamentul investirii energiei la cote maxime să nu fie un lucru ușor.

Toată această experiență mă aduce din nou în punctul în care simt nevoia să subliniez importanța antrenamentului actorului. Cum spuneam și la începutul acestui capitol, *ai atât cât dai*. Am învățat să mă odihnesc pe replica partenerului și am „profitat" și de un moment de moarte în scenă, așa că am avut câteva secunde să-mi reglez respirația. Am fost și forțată cumva de împrejurări să mă odihnesc pe replica celorlalți, pentru că altfel s-ar fi distrus ritmul deja instalat.

M-a ajutat o bună hidratare, înghițind niște apă la momentul schimbării costumelor, lucru care mi-a priit enorm, având în vedere temperaturile de afară, care treceau de 30 grade Celsius.

Încă o dificultate, pe lângă temperaturile ridicate de afară, a ținut de costumele personajelor. Pentru Dottore,

a trebuit să îmbrac o cămașă neagră, peste care am luat o burtă pe care se trăgea un fel de veston, un guler de bufon, peste care se punea un mantou extrem de gros și, implicit, de greu, toate negre. Pe cap am avut o pălărie neagră, groasă, și masca de Dottore pe față. Aici mi-a fost norocul, că masca de Dottore e deschisă și oferă mai multă vizibilitate decât celelalte măști și posibilitatea de a respira mai ușor. Masca seniorului Pantalone e închisă și intervine problema vizibilității reduse și a respirației îngreunate, așa că efortul depus crește în intensitate. Pantalone are și el mantoul său negru, care e o idee mai subțire și mai ușor decât cel al lui Dottore. Ambele sunt lungi până în pământ și nu foarte simplu de manevrat atunci când ai de executat lovituri cu piciorul sau căderi.

Pentru a putea duce toate acestea la sfârșit cu bine, e nevoie de multă concentrare, atenție, coordonare și precizie, într-un cuvânt, de *disciplină*.

Înainte de orice, când am ajuns la locația unde urma să jucăm, ne-am comportat ca o companie independentă adevărată și ne-am ocupat de tot ce a însemnat descărcarea decorului, montarea scenei, pregătirea recuzitei, a costumelor și a spațiului de joc. Când ești încărcat cu atâtea responsabilități, nu poți să nu încerci să îți menții mintea limpede și într-un anume echilibru, pentru a putea face față cu brio.

După toate astea, trebuie să faci în așa fel astfel încât să reușești să îți dozezi energia pentru a-ți ajunge două reprezentații, una după alta.

Așa am ajuns la momentul în care trebuie să fii extrem de atent cum anume îți manageriezi pauza scurtă dintre spectacole. E clar că nu poți lua masa, pentru că timpul este scurt și asta nu ar face decât să îți aducă un plus de oboseală, de asemenea încetinindu-te, așa că nu poți decât să îți tragi sufletul și să te pregătești pentru următorul spectacol. Rămâi concentrat la ce ai de făcut, tragi aer în piept și accelerezi viteza motoarelor, pe care nu le-ai oprit de tot după prima reprezentație – ca să poți să jonglezi, din nou, cu energia.

Fluxul spectacolului trebuie să rămână același, indiferent de gradul de oboseală care te încearcă, iar publicul nu trebuie să resimtă nicio fărâmă din această oboseală care te poate cuprinde. El nu plătește să vadă niște actori obosiți care se chinuie să-l facă să râdă. Plătește ca să râdă, să se elibereze de frică prin râs. Inima spectatorului, spunea tot Carlo Boso, trebuie să bată deodată cu cea a personajului.

Este necesar să avem în vedere și controlul în procesul de utilizare a măștii. Joacă un rol crucial modul în care tu, ca actor, te raportezi la mască. Acesta e un obiect ritualic încărcat cu energii puternice, care trebuie respectat. Trebuie să respecți niște reguli atunci când o utilizezi. Spre exemplu, să știi că ea stă întotdeauna către cel cu care vorbești, pentru ca mai apoi să poată livra cu impact către public o reacție.

Atunci când utilizezi masca, gramatica feței este anulată. Ce poți să faci, în consecință, este să o lași să acționeze și te lași purtat de ea, respectându-i, în același timp, regulile, iar în acel moment restul corpului tău devine automat o prelungire a măștii. Sigur că fiecare personaj are postura proprie și se deplasează în manieră proprie, dar principiul utilizării măștii este același – tratează-o cu respect și îți va răspunde la fel. De asemenea, ritualul pleacă de la primul contact cu masca, mai exact, odată cu atingerea ei și cu modul în care o mânuiești. Ne explica maestrul Carlo Boso că este complet interzis să apuci masca, băgându-i degetele în ochi sau de nas. Ne rugase să ne gândim la mască și la noi, și dacă vreunuia dintre noi i-ar plăcea să fie chinuit băgându-i-se degetele în ochi sau în nas. În consecință, am înțeles că pot exista repercusiuni în cazul în care nu se urmează cu strictețe regulile de mai sus și că masca îți poate răspunde apoi cu o energie nefavorabilă ție ca actor.

A treia zi de reprezentații, tot în locația în care am jucat cu o zi înainte, un castel minunat, Chateau Champs du Marne, cu și mai multă lume decât în ziua precedentă în public. Pentru că a existat cererea, în ziua aceea am jucat trei spectacole – un adevărat tur de forță.

Aici am putut observa îndeaproape ce presupune dozarea energiei de la spectacol la spectacol. Cu o zi înainte, avusesem două reprezentații și nu fusese deloc ușor. În cea de-a treia zi, am fost privilegiați să avem o reprezentație în plus. Asta presupunea și mai multă energie investită, și încă un efort depus pentru conservarea ei între spectacole și pentru canalizarea ei în mod corespunzător pe durata reprezentațiilor.

Primul spectacol a început în forță și cu o poftă incredibilă de joc și joacă, pentru că deja avusesem două reprezentații cu o zi înainte, fapt ce ne-a făcut să căpătăm o anume siguranță și să ne putem relaxa și bucura, pentru ca ne asumaserăm deja ritmul spectacolului, iar fluxul lui inițial se stabilizase.

Când am ajuns la al doilea, consumaserăm destul de multă energie în primul și oboseala și-a pus amprenta.

Pentru al treilea a trebuit să ne adunăm, pentru că era și ultimul, era finalul stagiului, iar noi știam asta, conștientizam pe deplin și fiecare dintre noi își dorea ca totul să iasă bine, să încheiem într-o notă pozitivă toată povestea aceasta minunată. Chiar dacă ne simțeam destul de obosiți și aproape răpuși de căldura infernală de afară, pe care, de altfel, am îndurat-o și noi, și spectatorii, ne-am bucurat să ne aflăm din nou împreună după atâtea luni de pauză la care ne-a obligat pandemia și să vedem în fața ochilor manifestarea puterii artei teatrale de a aduce oamenii laolaltă. E un sentiment reconfortant să știi că oamenii au încă nevoie de genul acesta de manifestări, iar commedia dell'arte e un gen extrem de potrivit pentru vremurile pe care le trăim noi astăzi.

Faptul că ne-a fost restricționată activitatea în interior ne-a făcut să gândim spectacole pentru exterior, iar commedia dell'arte este un gen care se pretează exteriorului, fiind o formă de teatru ce s-a născut în aer liber și a rămas destinată să se manifeste în aer liber.

În orice caz, a treia reprezentație a fost cu multă dragoste pentru teatru, pentru public, pentru tot ce s-a întâmplat pe parcursul stagiului, pentru tot ce am învățat, pentru toate limitele depășite, pentru toată munca depusă.

Așa cum spune și replica mea ce încheie spectacolul, care e în limba română, „doamnelor, domnilor, pentru că totul e bine când se termină cu bine, să cântăm și să dansăm!”.

Stagiul internațional de commedia dell’arte condus de Carlo Boso la Versailles, în perioada 31 august-20 septembrie 2020, a fost doar începutul unei frumoase călătorii alături de echipa Academiei Internaționale de Artele Spectacolului, pentru că mi-a fost lansată o invitație de a reveni cu o bursă Erasmus Plus, pentru a mai lucra un spectacol pe care să-l jucăm în cadrul festivalului de la Avignon, la ediția din 2021, invitație pe care, cu mare onoare, am acceptat-o. A fost o plăcere să cercetezi într-un mediu ca AIDAS. A fost o plăcere să lucrezi alături de oameni dedicați, pasionați și profesioniști, ghidați de principiul calității în tot procesul de lucru.

3.4. Carlo Boso și imixtiunea commediei dell’arte în universul shakespearian. Reinterpretarea faimosului text *Visul unei nopți de vară* în termeni de commedia dell’arte. De la renașterea teatrului venețian la Shakespeare

În 18 ianuarie 2021, începe o nouă călătorie într-un univers pe care deja îl explorasem cu trei ani în urmă, în ianuarie 2018, într-un sistem de laborator, în maniera Muriel Manea. Când aleg să folosesc cuvântul manieră, mă refer strict la ansamblul de mijloace de expresie și de procedee care alcătuiesc stilul particular al unui artist. Ei bine, anul 2021, an de grație și pandemic, îmi aduce oportunitatea de a mă afla în fața unei noi montări pe textul lui Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, de data aceasta direcția de scenă aparținându-i maestrului Carlo Boso.

De-a lungul timpului, experimentând, am ajuns la ideea că ar fi de preferat ca actorul, de-a lungul vieții, de-a lungul carierei sale, să nu spună niciodată „niciodată” – asta l-ar

putea propulsa într-o stare de deschidere majoră, ceea ce înseamnă totodată că ești pregătit pentru orice ar putea să urmeze, disponibil și deschis pentru absolut orice context, în acord cu renunțarea la dogme pe care o cere, în esență, laboratorul lui Jerzy Grotowski. Deși șansele erau minime, m-am trezit pusă în fața unei provocări de proporții colosale. Un alt univers, cel al lui Carlo Boso, intervenea de data aceasta nu pentru a se suprapune universului shakespearian, ci pentru a re-propune faimosul text în termenii commediei dell'arte. Așa am ajuns să performez și să mă antrenez în două tipuri de laborator, fiecare cu maniera sa proprie, prin urmare cu caracteristici proprii.

Plecând de la baza laboratorului grotowskian, și Boso, și Manea cer un anumit tip de complexitate a antrenamentului actorului care se angajează asumat să reproducă în fața publicului spectator un univers atât de complex precum cel al lui Shakespeare. Aici ajungem la prima legătură între cele două laboratoare, adică la antrenamentul, disponibilitatea și disciplina actorului ce vine să performeze într-o asemenea structură.

Dacă, lucrând la spectacolul regizat de Muriel Manea, am învățat că una dintre regulile de bază ale laboratorului este să nu intri în el neantrenat, *Visul* lui Carlo Boso nu m-a mai prins pe picior greșit. Doar că veneam după anul fatidic 2020, an în care teatrul, arta și cultura au fost anihilate complet de apariția virusului Sars-COV2. Oprirea instantanee a contactului cu publicul, cu scena, fără a avea nici cea mai vagă idee când ne vom mai revedea, a înghețat artistul din mine.

Sunt convinsă că, pentru fiecare, experiența pandemiei a adus trăiri puternice. Am conștientizat imediat că singura soluție pe care o am la dispoziție într-o asemenea situație este din nou singura care fusese viabilă și în alte contexte – să mă mențin antrenată în orice fel de condiții, impulsul fiind unul extrem de puternic. Dorința puternică de a avea capacitatea de a oferi calitate publicului atunci când va fi posibil, mult așteptata reîntâlnire într-o sală de teatru m-a

motivat să merg înainte într-o perioadă în care arta și cultura au fost reduse la tăcere. M-am antrenat cât am putut, acasă, în izolare, camera mea căpătând o valență și mai intimă decât înainte, prin metamorfozarea ei, pas cu pas, într-o mică sală de repetiții – evident, în limitele posibilităților, mai puțin tehnic, mai mult în sensul ritualic, sacru, al spațiului în care are loc actul creativ. Pentru o perioadă de patru luni, blocați de situația nefastă ce cuprinsese tot globul, am lucrat să clădim un fundament al spectacolului ce avea să se nască mai târziu și să aibă avanpremiera la Versailles, pe 28 mai 2021.

Creații peste creații erau lansate în mediul *online*, pe care aproape ne pregăteam să le încadrăm într-un nou gen ce stătea să se nască, o formă hibridă de teatru – *teatrul online*. În timpul izolării, care a reprezentat un șoc puternic pentru toată breasla artistică, dar și pentru public, între artiștii din toate ramurile artei teatrale au apărut polemici puternice despre nevoia oamenilor de a consuma teatru chiar și în forma asta, dacă ea există sau nu, dacă putem și dacă avem mijloacele necesare pentru a reuși să mai ajungem la ei și să mai transmitem marile mesaje ale spectacolelor în care jucam la momentul în care ne-a găsit pandemia. Apoi, cum ar fi fost posibil să includem principiul calității în forma asta nouă în care trebuia să ne încadrăm acum? Ce putea să delimiteze, de altfel, acest principiu? Cine putea trasa linii și granițe, spunând ce presupune calitatea în mediul *online* în materie de teatru?

Evident că nu am fost primii care au trecut prin așa ceva, printr-o asemenea situație sumbră, iar întrebările noastre nu au fost rostite acum pentru prima dată. Teatrul, arta teatrului, cultura au traversat de-a lungul vremii perioade complicate. Grotowski se întreba și el la vremea lui același lucru, chestionând utilitatea teatrului:

> „Nu putem afirma că teatrul ar îndeplini astăzi un rol de neînlocuit, de vreme ce atâtea din atributele sale – divertismentul, efectele de formă și culoare, spionarea vieții

– au fost acaparate, trecând sub patronajul filmului și al televiziunii. Drept pentru care ne punem cu toții aceeași întrebare retorică: «oare, astăzi, mai este teatrul bun la ceva?». Dar ne punem această întrebare pentru a răspunde imediat: «da, mai este necesar, este o artă ce rămâne mereu necesară și vie». [...] Dacă într-o bună zi toate teatrele ar fi desființate multe săptămâni, majoritatea covârșitoare a cetățenilor nici n-ar avea habar, pe când vestea despre desființarea cinematografelor și a televiziunilor ar face încă din prima zi ca oamenii din lumea întreagă să se dezlănțuie într-un mare și unanim strigăt de protest."[6]

Aveam să petrecem un an „alb", în care sălile de teatru și-au ferecat porțile, iar artele spectacolului au suferit o criză profundă. Un an în care am continuat cu toții să găsim fel și fel de soluții pentru a rămâne cu orice preț în contact cu publicul. În fapt, perioada de debut a acestui curent nou format, care venea mai mult ca o adaptare a structurii artistice în urma evenimentelor globale, a adus cu ea o serie de difuzări ale unor spectacole și creații din toate colțurile lumii.

Urmărind spectacole ce aparțineau tuturor genurilor teatrale, precum și conferințe în care vorbitori principali erau regizorii de talie mondială precum Peter Brook, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Peter Stein, Luk Perceval, Eugenio Barba (cu o producție Odin Teatret), Emmanuel Demarcy Mota și mulți alții, dar și creații ale regizorilor din România, am reușit să-mi formez o opinie asupra punctului în care se află teatrul românesc în momentul acela în contextul teatrului european – respectiv că el tinde să rămână prin structura sa, ce se dezintegrează puțin câte puțin, unul est-european în esență. Ceea ce înțeleg prin dezintegrare este faptul că valoarea mediilor artistice era, pe zi ce trece, una tot mai îndoielnică.

Am văzut difuzări ale unor spectacole filmate în mod profesionist, care, respectând principiul calității, au reușit

6. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, pp. 89-90.

să treacă ecranul și să-i emoționeze pe cei de acasă sau să-i destindă, aducându-le un zâmbet într-o perioadă în care acest lucru conta enorm, lucru ce denotă, în opinia mea, faptul că vorbim despre un teatru care își respectă spectatorul. Pe de altă parte, au fost și trupe care s-au prezentat la rampă, virtual, cu niște producții care mai mult i-au ofensat și chinuit pe cei din spatele ecranelor, prin calitatea slabă a sunetului și a imaginii. Păreau niște filmări făcute mai mult pentru arhiva teatrelor în care erau produse, sau pentru a-și aduce actorii aminte pe unde trebuie să intre sau să iasă din scenă, fără să țină cont de vreun principiul al calității. Sigur că trebuie să privim și partea plină a paharului și să recunoaștem și părțile bune ale acestui teatru est-european ce au ieșit la suprafață tot acum – încărcătura emoțională deosebit de puternică pe care acest teatru din această zonă a Europei o poartă cu el, generozitatea umană din zonele estice, lucru dovedit prin faptul că bariera ecranului a fost depășită și că privitorii au primit ceva în schimbul timpului petrecut în fața acestuia. Un teatru care într-un asemenea context face eforturi să se gândească la calitatea pe care i-o oferă spectatorului sau telespectatorului său e un teatru care cu siguranță își respectă publicul.

Pentru mine, *anul alb* nu a fost chiar alb. Am fost în continuă mișcare. Am reușit să pășesc pe un drum care m-a îndreptat spre căutări esențiale pentru cariera mea.

Școala-laborator de cercetare traversa și ea aceeași perioadă sumbră, dar nu contenea, la rândul ei, să lupte să găsească soluții pentru continuitate în relația cu publicul. Forma de teatru popular pe care școala condusă de Boso o adoptase era cea mai potrivită pentru a fi expusă într-o perioadă în care sălile de spectacol erau închise – afară, sub cerul liber, la aer, în exterior, unde întâlnirea cu spectatorii devenea plauzibilă în context pandemic, urmându-se cu regulile sanitare impuse. Timpul formelor de teatru popular venise din nou! Teatrul popular în toată diversitatea lui devenea extrem de important în contextul general global.

Carlo Boso consideră necesară și oportună într-o asemenea perioadă întâlnirea cu un text al lui Shakespeare şi alege să recreeze acest univers, pentru a treia oară, doar că de această dată alege să o facă într-o variantă cu o distribuţie internaţională, propunere ce a avut impactul scontat, încercând să demonstreze că teatrul depășește bariera limbii și că devine el însuși un limbaj universal – aducând împreună actori de naționalități diferite, din Italia, Franța și România, într-un curs *online* de înaltă specializare teatrală, care s-a materializat într-un laborator Shakespeare de șase luni de zile. Ceea ce a fost cu adevărat interesant de observat în această perioadă a fost maniera în care maestrul Carlo Boso folosește interculturalitatea și ne arată ce înseamnă curajul în artă și, totodată, conştientizarea pe deplin a ceea ce înseamnă rolul întâlnirii acestor culturi în formarea unei trupe de o asemenea factură, cu accente și nuanțe atât de diferite.

Boso alege, din acest punct de vedere, al multiculturalității, să facă un mix interesant, așa cum Ariane Mnouchkine face cu Théâtre du Soleil atunci când formează trupa. Compania Internațională a Academiei de Artele Spectacolului Versailles fiind o şcoală-laborator de cercetare, ea este, evident, ceva distinct de trupa pariziană de acolo. Dacă imaginea conducătoarei de trupă a celor de la Théâtre du Soleil mă duce cu gândul la un comandat de armată, Carlo Boso nu face notă discordantă și conduce variile companii cu care lucrează într-o manieră militărească, ca un general impozant, atunci când vine vorba despre antrenament, disciplină și rigurozitate în cadrul procesului de lucru.

Ariane Mnouchkine afirma, în legătură cu angajamentul actorului, într-o întâlnire la Cartoucherie de Vincennes, în 2008, cu studenți ai școlilor de teatru (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique/ CNSAD și École Nationale Supérierure des Arts et Techniques du Théatre/ ENSATT): „Actorii nu sunt doar actori, ei sunt stâlpii teatrului. Și «a fi stâlp» înseamnă să vii devreme și să pleci târziu.

Ei trebuie să înțeleagă ce înseamnă un grup de actori, cum se ține un teatru, cum se primește publicul cu dragoste“[7].

Toate acestea le-am trăit în laboratorul shakespearian sub stricta îndrumare a lui Carlo Boso, un regizor de o generozitate nemaivăzută.

Experimentând câteodată mai mult de doisprezece ore pe zi în sistem de laborator, cu o pauză doar de o oră, la prânz, viața personală s-a evaporat. Maniera aceasta de a lucra ajungea să devină mai mult decât o metodă, să se transforme într-un stil de viață. Toate astea denotă o capacitate a actorului de a urma cu fanatism un anumit tip de antrenament pentru a se putea menține într-o formă care să-i permită să fie vehicul al unui mesaj important și să comunice cu publicul său, conștientizând că antrenamentul este cel care îl ajută să își ducă la îndeplinire misiunea, și nu doar să-și facă pur și simplu meseria.

Lucrând în laboratorul francez, am regăsit norme de conduită din cel românesc din care am făcut parte ani de zile, cel al lui Muriel Manea.

Muriel Manea se apropie, atunci când ne gândim la rolul regizorului, de Grotowski, care s-a autointitulat în contextul laboratorului său *mentorul spiritual, maestrul,* spunând despre el că ceea ce face, în fapt, este să păzească actorul, să-l supravegheze, având grijă de el, asistându-l în procesul, deloc facil, care constă în acceptarea pe deplin a ceeea ce presupune fondul umanității, chintesența naturii umane.

Carlo Boso, pe de altă parte, se apropie mai mult de stilul franțuzesc pe care îl regăsim la Mnouchkine, unde rolul regizorului se schimbă în funcție de necesitățile trupei și dinamica ei. În altă ordine de idei, Boso se apropie de Grotowski în sensul în care experimentul e cel ce contează și nu atât rezultatul final, seara premierei, spectacolul neatingând atunci forma sa finală, el folosind adesea în școala-laborator metoda *work in progress*. E un sistem

7. Béatrice Picon-Vallin*, Ariane Mnouchkine*, București, Editura Cheiron, 2010, p. 27.

foarte bine pus la punct, de altfel, în care regizorul Carlo Boso dă actorului, trupei în ansamblu, posibilitatea să experimenteze direct pe public, într-un număr mare de reprezentaţii (treizeci-patruzeci), timp în care spectacolul creşte, evoluează, se maturizează, se desăvârşeşte sub energia publicului său – altfel spus, face publicul părtaş la experimentul trupei ce se petrece *aici și acum,* de fiecare dată.

Spectacolele create de Muriel Manea urmăresc mai degrabă tiparul mecanismului de funcționare a unui ceas elvețian. Drumul până la rezultatul final este, și în acest caz, unul experimental, Muriel Manea creând într-o manieră în care acordă o atenție sporită individualității actorului, înțelegând-o în profunzime și conștientizându-i rolul esențial în descoperirea și eliminarea blocajelor ce ar putea sta în calea procesului de dezgolire și de transpunere ce urmează să aibă loc în laborator.

Pe de altă parte, spectacolele marca Muriel Manea sunt de o precizie, constanță și rigurozitate extraordinară. Sunt spectacole ce-și păstrează constanța în permanență, la milimetru, și tocmai asta face din ele niște bijuterii artistice de mare însemnătate. Ca și Grotowski, Muriel Manea creează pentru un public uşor elitist, un public cu o individualitate aparte, care vine la teatru pentru a căuta o experiență inedită, o călătorie spirituală la care accede prin intermediul actorilor, care sunt datori prin noblețea meseriei lor să-i ofere acestuia posibilitatea să se identifice prin oglindire.

În *Teatru și ritual*, Grotowski afirma despre publicul său că nu e unul care vine la un spectacol de teatru pentru funcția sa recreativă, ci, dimpotrivă, caută, asemeni echipei de laborator, dincolo de inteligibil:

> „În ceea ce privește publicul spectacolului de teatru, cerințele noastre nu se deosebesc de cele formulate la adresa destinatarului de oricare alt gen de operă, pictură sau de sculptură, de muzică sau de poezie.
> Pe noi nu ne interesează spectatorul care vine la teatru

> pentru a-și satisface ambițiile mondene și snobismul social, pentru a face rost de suportul care să-i permită să se integreze, datorită cunoștințelor dobândite, în rândurile așa-numitei elite, să fie la curent cu «noutățile artistice», cu alte cuvinte, nu ne interesează cel ce vrea să se folosească de noi ca de un instrument pentru a-și împrospăta poleiala și a-și înviora sclipiciul. Nu ne adresăm nici spectatorilor care consideră teatrul un loc potrivit pentru a se relaxa după efortul unei zile de muncă.
> [...] Pentru noi este important spectatorul care se află într-un anumit stadiu de dezvoltare sufletească, cel care se găsește într-un fel sau altul într-un moment de răscruce psihică și caută în spectacolul nostru o cheie pentru cunoașterea de sine și pentru a afla care e locul lui pe acest pământ. Pe acest spectator nu-l vom găsi în masa celor care și-au câștigat deja mica lor stabilitate sufletească, a celor care se fălesc cu o cunoaștere infailibilă a binelui și a răului și care nu știu ce înseamnă îndoiala.
> Să fie, așadar, un teatru pentru cei aleși un teatru de elită?“[8]

Am jucat în două montări complet diferite, tinzând ambele spre un teatru sărac sau chiar extrem de sărac – montarea ce-i aparține lui Muriel Manea are, deși spectacolul a fost construit cu fonduri infime, o grandoare paradoxală, care impresionează prin calitatea costumelor create de Eliza Labancz și prin faptul că regizoarea alege să aducă în fața publicului paisprezece personaje principale, interpretate grandios de fiecare actor în parte, acordând fiecăruia o importanță egală și un spațiu egal de lumină, gest pe care Muriel Manea îl repetă la fiecare montare a sa

Carlo Boso, în montarea lui ce respectă structura teatrului popular, mergând spre un teatru extrem de sărac, pune accentul în totalitate pe jocul actoricesc și lasă magia

8. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, pp. 88-89.

să se întâmple prin energia creată de suma energiilor individuale ale fiecărui actor.

Maestrul Boso extrage esența shakespeariană în originalitatea ei, subliniind, prin integrarea unor personaje mascate, ce utilizează masca de commedia dell'arte, influențele genului italian asupra teatrului elisabetan. El intervine, ca și Mnouchkine, asupra textului marelui Will, în calitate de dramaturg, pentru a-i accentua efectele comice din scriitura originală, pentru a le întări. El creează extra-scene în care *lazzi*-urile devin adevărate bijuterii. De asemenea, intervenția lui pe textul original shakespearian face ca adaptarea să fie una contemporană.

Muriel Manea, prin contrast, își suprapune universul propriu, unul foarte puternic și complex, peste esența universului shakespearian, pentru a-i întări anumite mesaje care ajung să alcătuiască, împreună, marele mesaj al spectacolului pe care l-a montat – acela că deseori o forță exterioară mai puternică conduce firul poveștii noastre. Așa cum Puck, un spirit al nopții, e *kappelmeister* în varianta imaginată de ea și conduce după bunul plac destinele și trăirile celor din jur, așa și soarta noastră e mânuită cu măiestrie și precizie de un *kappelmeister* invizibil, fie că vrem să-l numim Dumnezeu sau Univers sau orice altceva.

Această temă a *kappelmeister*-ului este prezentă în majoritatea spectacolelor lui Muriel Manea, împreună cu tema timpului și a așteptării. Exact ca ea, toate personajele ei așteaptă. Regizoarea pare să aștepte momentul desăvârșirii sale carieristice, atunci când își va găsi cu adevărat spațiul de laborator în care să lucreze fără să fie blocată de contestarea puternică de către actori a laboratorului ei, cum des s-a întâmplat, sau de alte neajunsuri care o obligă să facă un teatru sărac, cu mijloace extrem de puține.

Cumva, Muriel Manea pare că își aduce personajele în situația de a fi ghidate ca niște marionete de forma pe care o ia *kappelmeister*-ul – ca în *O zi de vară*, *În căutarea sensului pierdut*, *Visul unei nopți de vară*, *Tragedian la Jubileu*, *Angajare de clown* etc.

Muriel Manea construiește in interiorul unui teatru o comedie neagră-romantică, cu un aer tenebros, lumini în nuanțe ale nopții și fum greu care plutește precum ceața ce se lasă când zorii stau să vină.

Carlo Boso, în maniera teatrului popular, folosește lumina naturală și spațiile exterioare unde personajele capătă o autenticitate aparte, de obicei cu un cadru natural în fundal, cu o pădure ce reprezintă locul desfășurării acțiunii poveștii shakespeariene în cauză.

3.5. Legiunea Străină Artistică – La Légion Artistique Étrangère

Sub direcția atentă a lui Carlo Boso, am petrecut șase luni în care am simțit, într-adevăr, că mă aflu pe un front de luptă și că, prin urmare, trebuie să fiu antrenată în consecință. Antrenamentul propus de Boso pentru echipa de zece actori care urma să interpreteze cele douăzeci și unu de caractere imaginate de Shakespeare m-a dus cu gândul la asemănarea dintre actor și soldat, pe care Stanislavski o face la începutul volumului *Munca actorului cu sine însuși*.

Inițierea trupei de actori a avut la bază istoria universală a teatrului, de la începuturi și până la epoca Renașterii, epoca de aur elisabetană. Am lecturat în limbile română, engleză, franceză, italiană și spaniolă texte aparținând autorilor de teatru antic, trecând apoi la perioada commediei dell'arte, unde ne-am întâlnit schimbând replici în mai multe limbi și chiar dialecte, pe textul lui Carlo Goldoni, *Slugă la doi stăpâni*. Apoi am ajuns în perioada shakespeariană, unde am și rămas. În tot acest timp, în care ne antrenam creierul să jongleze cu emoții în diferite limbi în fracțiuni de secundă, fizicul și vocea erau antrenate cu cursuri de improvizație, acrobație, canto, canto operă lirică, dans clasic și dansuri din perioada renascentistă, flamenco, pantomimă, scrimă și lupte scenice.

După perioada dificilă în care am fost supuși la lucrul în mediul *online*, din 17 mai am început repetițiile în persoană,

la Versailles – cu o trupă care s-a format în spațiul virtual, care a luat contact pentru prima dată în mediul virtual și care, până la prima întâlnire de la Versailles, trăia, într-o formă bizară, o relație virtuală. Să repeți timp de mai multe luni, închipuindu-ți energia colegului care trece ecranul, e ceva crunt. Să încerci să construiești pe niveluri de energie când lucrezi în mediul *online* pare o adevărată nebunie, la fel de mare ca o construcție a relațiilor între personaje într-un asemenea context.

Fiecare dintre noi a trebuit să înțeleagă foarte clar sistemul în care ne aflăm, pentru că, de când am ajuns la Versailles, am avut la dispoziție numai zece zile pentru a putea ridica spectacolul și a fi pregătiți pentru întâlnirea cu publicul.

Tipul acesta de maraton cerea, fără doar și poate, ca atât forma fizică a actorului, cât și cea psihică să fie unele demne de o legiune artistică franceză.

Antrenamentul a devenit și mai dur odată ce am părăsit cei patru pereți ai spațiului de lucru din camera de acasă. Din momentul în care am ajuns la Versailles, am lucrat zilnic, minimum 9 ore pe zi, cu pauză doar în zilele de luni și cu reprezentații în fiecare vineri, sâmbătă și duminică. Ca să poată face față unui asemenea ritm, actorul are nevoie ca tipul acesta de antrenament intensiv să-i devină ritual zilnic.

Aproape patru luni și jumătate, cât am repetat în mediul *online*, Carlo Boso a făcut puzzle-uri peste puzzle-uri și jonglerii cu diverse schimbări de distribuții, astfel încât întreaga echipă să ajungă să lectureze și într-o oarecare măsură să treacă prin aproape toate personajele piesei, ajungând în felul ăsta să cunoască fiecare act, scenă și pasaj în parte, cu reacțiile și simțirile fiecărui personaj. Se întâmplă des ca actorul să nu înțeleagă întotdeauna de ce regizorul îi cere ceva. Important este ca acesta să aibă răbdarea necesară și să priceapă că, într-o zi, îi vor fi lămurite toate aceste lacune. Ca în laboratorul lui Muriel Manea, crede, fă și nu cerceta, pentru că ceea ce ai făcut azi vei înțelege mâine, iar ceea ce ai făcut ieri, ai înțeles azi. Așa că am

început într-o primă distribuție să îl joc pe Quince, într-o alta pe Puck, iar în alta pe Egeu și Zidul din sfera meșterilor.

Creierul a fost obligat în continuare să studieze un text într-o variantă originală shakespeariană, într-o limbă pe care nu o stăpânește, apoi să mai învețe o variantă adaptată de Carlo Boso – *Le Songe d'une nuit d'été* –, pentru ca, în final, după ce franceza mea se îmbunătățise, regizorul să ceară schimbare de distribuție, să destabilizeze astfel totul în mine, toată certitudinea și siguranța pe care le adunasem muncind pe traseul pe care mi-l indicase.

Părea din interior că regizorul folosește o metodă de construcție-deconstrucție, pentru a pregăti creierul pentru orice fel de situație, pentru a aduce fiecare actor în postura în care să fie pregătit să joace absolut toată piesa de la cap la coadă, singur. Să poată susține eventual un *one woman/ man show* din *Visul unei nopți de vară*.

Cum ajungeam să capăt puțin control asupra textului, asupra variantei pe care urma să lucrăm, Carlo Boso venea cu cerințe noi, cu schimbări, pentru a te scoate din zona de confort, unde se știe clar că procesul de creație nu rulează la capacitate maximă. Când începeam să capăt puțină siguranță, rolul lui Carlo devenea acela de destabilizator. Odată ce am trecut prin varianta originală a *Visului*, am primit sarcina de a trece pe aceleași roluri la adaptare, unde lucrurile stăteau cu totul altfel. Am reușit, pe urmă, să învăț adaptarea și să deconstruiesc parte din poezia din textul original, fapt care îl făcea pe Puck să fie cu o idee mai puțin evocator decât în prima variantă în care pornisem cu construcția personajului.

Iată o altă provocare pentru un actor, o șansă, să aibă ocazia într-o perioadă așa de scurtă de timp să joace de două ori în același spectacol, același personaj, în montări diferite.

Dacă Puck-ul construit de Muriel Manea avea ca elemente de bază apa și aerul, dacă plutea greoi în toată atmosfera apăsătoare creată de regizoare, Puck-ul lui Carlo Boso se ridică la suprafață, inspirat de Arlecchino din commedia dell'arte, cu un altfel de spirit, cu altfel de elemente, fiind

constituit din apă, aer, foc și pământ. Cel din urmă e un Puck uşor, mult mai şugubăţ și mai pus pe șotii, asta datorându-se naturii sale diavolești provenite din personajul commediei dell'arte italienești.

Deși repetam în fața camerei laptopului într-un spațiu extrem de mic, am primit îndrumarea de a lucra deja cu o demi-mască neutră pe care o aveam acasă, pentru a articula limbajul corporal al personajului. La nivel energetic, dacă Puck-ul lui Muriel Manea era scos afară din plexul solar, energia Puck-ului franțuzesc cobora și avea să vină din chackra sacrală, ghidat deci de altfel de impulsuri.

Nu a fost o muncă ușoară să deconstruiesc întâi pornind din interior un personaj pe care îl jucasem timp de trei ani în România pentru a putea sa-i fac loc celuilalt. Cheia pentru acest proces am găsit-o însă în centrul de energie diferit al personajelor menționat anterior. Am fost nevoită, ca în laboratorul grotowskian, să renunț la tot ceea ce aveam bine impregnat în mine și sedimentat puternic în interior de-a lungul spectacolelor jucate pe parcursul a trei ani. Renunțarea la dogme cerută de laborator, în general, a fost un punct extrem de important pentru a putea face tranziția de la spectacolul lui Muriel Manea la cel al lui Carlo Boso.

Era deja destul de bulversant să fiu parte din două din cele trei lumi prezente în piesa shakespeariană prin Quince, ce reprezintă *il cappocomico*, poziția de autoritate din lumea meșterilor, și un alt maestru de ceremonii, reprezentat de Puck.

Lucrul *online* la acest spectacol a fost ca o fugă pe gheață, ca un exercițiu de mers pe sârmă, în care importantă era dobândirea controlului și menținerea lui chiar și în prezența factorilor perturbatori din exterior. Schimbarea de la o zi la alta a limbilor în care jucam, trecerea fulgerătoare de la italiană la franceză, apoi la engleză sau la română și spaniolă, devenea bulversantă de-a dreptul. Tocmai pentru asta ne antrenam însă creierul, pentru a putea face această tranziție între mai multe limbi. Se lansa o replică

în franceză, pentru ca răspunsul să vină în italiană, și așa mai departe.

După ce am depășit perioada critică a *online*-ului și am ajuns la fața locului, la Versailles, tot controlul și siguranța pentru care am luptat în patru luni de zile de lucru în spațiul virtual dispăruseră – asta, fiindcă metoda destabilizării continua să fie implementată cu stoicism. Dacă se formase o structură în interiorul trupei, am fost nevoiți să schimbăm ritmul odată ajunși acolo, iar ierarhiile s-au schimbat odată cu schimbarea de distribuții. Deși inițial Carlo Boso pornise la lucru cu trei forme de distribuție, la final ajungând la o singură variantă, destabilizarea apărea din alte părți, generată de alți factori.

Ajunsă la Versailles, m-am despărțit de Puck și de Quince, pe care îi interiorizasem atât de bine și abia așteptam momentul în care voi pune piciorul pe scenă pentru ca acele două energii puternice să își facă loc spre exterior. Din lipsă de actori, neavând o distribuție atât de numeroasă precum o cere lista de caractere imaginate de Shakespeare, Carlo Boso a ales să mă pună într-o altă postură, aruncându-mă într-o aventură nemaivăzută, distribuindu-mă în trei roluri într-unul singur – Snug, Snout și Starveling, trei meșteri într-unul, lucru care avea să-mi întoarcă, bineînțeles, universul pe dos. Coșmarul actorului român, cum că lucrurile se schimbă de la un moment la altul în loc să se fixeze, devenea o chestiune de ordine zilnică.

Am avut cu adevărat o șansă, ca actriță, să am ocazia, în doisprezece ani de carieră, să străbat toate cele trei niveluri ale lumilor shakespeariene din *Visul unei nopți de vară*. Am interpretat în tot acest timp personajul care mi-e cel mai aproape – Helena, din lumea îndrăgostiților –, apoi am ajuns cu Puck să conduc lumea magică și celelalte universuri, iar experiența internațională mi-a dat ocazia să văd cum se simte universul meșterilor, trecând astfel prin toate lumile imaginate de marele autor englez.

Snout, Snug și Starveling, așadar, Luna, Leul și Zidul din bucățica de *teatru în teatru*, au fost un adevărat cadou pe

care regizorul Carlo Boso mi l-a făcut, punându-mă atât de puternic în lumină cu acest soi de interpretare triplă la care m-a provocat. Mai mult, creierul a fost nevoit să schimbe din nou poziția din care vedea lucrurile, trecând de la Quince, care reprezenta poziția numărul unu de autoritate în cadrul lumii meșterilor, la Snug, la cel mai timid și speriat dintre ei.

După absența îndelungată de pe scenă, după luni de zile de muncă și de luptă pentru a reuși să formezi imagini, să exprimi emoții și sentimente puternice într-o limbă care nu e a ta, după multe ore de antrenament asiduu, iată că am ieșit în fața publicului francez – un public învățat să consume cultură, un public care te face să simți că toată munca ta de ani de zile nu a fost nici măcar pentru o secundă în zadar.

A început seria de reprezentații care, încadrându-se în sistemul de lucru *work in progress*, ne-a dat posibilitatea să învățăm să consultăm fiecare reprezentație ca pe un termometru extrem de precis. Învățam sub respirația publicului, AIDAS fiind o extraordinară școală-laborator. Am învățat în primele trei reprezentații cum să dozăm energia pe parcursul spectacolului, apoi în următoarele patru am început să simțim cum efectele comice se consolidează, ele fiind un punct extrem de important în montarea lui Carlo Boso, care ne spunea adesea că, pentru a executa un *lazzi* care să aibă efectul scontat, e nevoie de o precizie milimetrică în execuție. Ca la pantomimă, dacă ai ratat un fir de aer, totul se poate duce pe apa sâmbetei și nu obții efectul dorit.

Dacă *Visul* lui Muriel Manea, în atmosfera tenebroasă a nopții, e un spectacol care poate aduce cu el întrebări existențiale, cel al lui Carlo Boso are intenția de a elibera publicul de frica de diverse situații prin râs.

Adeseori, Carlo Boso vorbește despre cât de important e ca un actor să știe să facă inima publicului să bată în ritmul dorit de el, să știe să-i ia acestuia respirația, să creeze un moment de suspensie, pentru ca mai apoi să-l elibereze. Mai multe inimi bat deodată și toate sunt dirijate de fluxul spectacolului – cred că asta e parte din magia pe care ne-o oferă arta teatrală.

Ca și la Muriel Manea, sunt importante și în montarea lui Carlo Boso intrările și ieșirile în și din scenă. Energia pe care actorul o poartă atunci când intră și măiestria cu care ghidează fluxul între el și spectator sunt esențiale în urmarea rețetei unui spectacol reușit – la fel și ieșirile sale din spațiul scenic și energia pe care o lasă acolo pentru continuitatea și fluiditatea fluxului.

Ce am reușit să înțeleg foarte bine despre Puck și prima lui intrare în scenă e că un lucru extrem de important este ca actorul ce-l joacă să înțeleagă cât de vital este să-și concentreze atenția pe furnizarea informației dramatice într-un mod corespunzător și nu pe egoul propriu. Carlo Boso explica foarte clar că, dacă actorul ce-l joacă pe Puck nu reușește să-și îngroape egoul și dacă nu răspunde la întrebările publicului – cine e, ce face și de ce face un personaj ceea ce face sub ochii săi –, publicul nu rămâne. În schimb, dacă scopul actorului e să contruiască corect progresia dramatică, să facă suspensia de aer pentru ca mai apoi să lase publicul să se elibereze, acesta va rămâne cu siguranță să vadă ce se întâmplă cu personajele înfățișate în contextul propus.

Nu trebuie să fii sclavul publicului, ne spune maestrul Boso, ci trebuie să te pui în slujba lui. Să fii spontan, veridic în situație, într-una trăită și nu făcută, într-o emoție trăită și nu mimată, forma având nevoie să fie una plină de conținut. Când veridicitatea dispare, când adevărul nu-și găsește locul, respectul cuvenit publicului nu e acordat, iar experimentul spectacolului eșuează.

Despre spontaneitate, Grotowski afirma că ea poate să devină autentică și să nu fie una imitată doar atunci când articularea rolului în semne este una precisă. Fără precizie în articularea limbajului, spontaneitatea devine greoaie, corpul începe să se miște dezordonat, să execute mișcări bruște care fragmentează fluxul energetic, să-și folosească vocea la intensități nepotrivite. Aceasta e o spontaneitate rebelă, care nu duce decât la dezordine.

Acest tip de spontaneitate pe care Boso îl cere în scenă nu are nimic de-a face cu spontaneitatea integrată în

realismul existențial stanislavskian, ce l-a inspirat puternic pe Grotowski, deși multe din răspunsurile pe care acesta din urmă le obținuse în urma căutărilor sale erau diferite, chiar la pol opus de ceea ce însemna fundamentul domeniului actoriei în regimul gândit de Stanislavski. Mai degrabă, Boso cerea să fii în situație, cerea o angajare în actul interpretării, al reprezentării, care să nu fie făcută cu jumătăți de măsură. El înțelegea că, într-o formă sau alta, opoziția dintre precizie și această formă veridică, ușoară, de spontaneitate pe care o căutam apărea ca un lucru natural, venea în mod organic, dar știa în același timp că atunci când reușim să ne intersectăm cu această opoziție putem spune că are loc creația. Nu vorbim aici despre o desăvârșire, ca în cazul metodei grotowskiene, prin *via negativa* și transpunere interioară care duce la transă, ci despre o desăvârșire a execuției interpretării prin precizie și rigurozitate. Se creează astfel un fel de paradox între două concepte, care, deși sunt contrare, pot duce la desăvârșirea actului interpretativ.

Boso explica foarte clar și trasa linii de mișcare pentru Puck, de exemplu, pentru a ajuta actorul să-și centreze corespunzător energia. Faptul că regizorul și dramaturgul Carlo Boso este, înainte de toate, și actor a contat enorm în succesul profund pe care l-a avut de-a lungul parcursului său ca îndrumător și pedagog. Puțini sunt regizorii înzestrați cu calități actoricești, în maniera lui Muriel Manea, care avea capacitatea extraordinară de a juca pentru actorii săi într-o asemenea manieră încât tot ce avea actorul de făcut era să urmărească cu atenție energia ce reieșea din interpretarea sa. Așa și cu maestrul Boso, care e un Arlecchino înnăscut, un actor senzațional cu capacități întotdeauna surprinzătoare.

Spunea Carlo Boso despre Puck că e important să ajungi într-o poziție centrală în spațiul scenic și să iei inițial toată energia spectatorilor, pentru a putea să o distribui mai departe. El insista asupra faptului că e important ca actorul să își gestioneze intrările în funcție de energie,

trebuie în permanență să aibă în minte gândul că el trebuie să ajungă iar și iar la centru, să concentreze toată această energie, să creeze un cerc în care tot ce se află în proximitate să fie inclus, iar fiecare vibrație, respirație, urmă sau formă de viață să fie incluse în cercul de energie.

Tehnica acesta a concentrării și distribuirii energiei funcționează, după Boso, și pentru monologuri, dacă actorul respectă ecuația și aduce întotdeauna centrul energetic unde trebuie, pentru ca mai apoi să facă această diviziune a energiei în cele două părți ale publicului.

Simetria în scenă, pe un platou de commedia dell'arte, e extrem de importantă pentru a nu induce în eroare publicul. Am învățat cât de important e ca atunci când pășești în scenă să pășești cu piciorul potrivit pentru a nu ucide momentul sau scena din fașă, pentru a rămâne deschis și a nu închide postura corpului tău vizavi de public.

Publicul, spunea regizorul, ne privește mâinile, astfel că e important ce facem cu ele. El ne-a vorbit despre tot sistemul de utilizare a corpului în regimul biomecanicii lui Meyerhold și ne-a explicat astfel că și creierul funcționează mai bine și mai ușor în felul acesta.

Carlo Boso ne explica cum personajele shakespeariene își trag originile din caracterele commediei dell'arte. Oberon și Titania apar ca pandante ale primului actor și ale primei actrițe, Bottom e și el un prim actor de mare clasă, Puck e născut din Pulcinella, dar dacă îi înlocuim lenea cu o energie explozivă, ajungem mai degrabă la un Arlecchino câine. Egeea, în cazul nostru, personaj feminizat de Boso, ca și la Muriel Manea, din rațiuni pur regizorale (lipsă de actori), devine pandantul lui Pantalone, care vrea să-și mărite fata împotriva voinței ei, pentru a-și urmări propriile interese, pentru a-și păstra autoritatea.

Astfel are loc transferul commediei dell'arte în epoca shakespeariană, iar Puck poartă masca lui Arlecchino, în timp ce zânele vin cu măști ale vrăjitoarelor, iar Egeea cu cea a lui Pantalone. Cei doi elfi care nu există în piesa lui Shakespeare, Peace și Carpet, dar cărora Carlo Boso le dă

viață în adaptarea lui, vin să-l ajute pe Puck să completeze „armata” lui Oberon, și poartă și ei deviații după masca lui Arlecchino.

Importanța existenței unei conduite ritualice în utilizarea măștii revenea de fiecare dată, la fiecare repetiție pe care o aveam. Carlo Boso nu înceta să ne vorbească despre utilizarea ei în asemenea manieră încât energia măștii să lucreze pentru noi și nu împotriva noastră. Gesturile trebuiau să fie extrem de clare pentru a nu induce în eroare publicul, trebuia să faci posibilă înțelegerea extra-textului propus de regizor prin gesturi, ca în commedia dell'arte, pentru a reprezenta cât mai bine imaginile shakespeariene.

În *Visul unei nopți de vară* în viziunea lui Carlo Boso, primele scene ale spectacolului sunt esențiale pentru progresia dramatică și pentru prezentarea contextului general, pentru ca spectacolul să poată demara în forță cu conflictul propriu-zis, odată cu intrarea Titaniei și a lui Oberon. Boso explica gramatica de bază, iar mai apoi continua spunând că actorul trebuie să găsească timpul just pentru ca scena să se desfășoare în ritmul potrivit.

Pentru ca toate acestea să ajungă să fie posibile, vitală este coordonarea între parteneri, atenția care trebuie îndreptată către cel care se presupune că trebuie să dea tempoul în scenă.

După ce și-a asumat deja o gramatică proprie, următorul pas în construcția lui Puck ține de accentele măștii – o precizie în fiecare milimetru care se mișcă în corp, o execuție în care controlul este absolut esențial.

Boso lucrează și construiește spectacolul la milimetru, astfel încât toate să funcționeze într-o ordine. El afirmă de asemenea că e extrem de important să se stabilească raporturile corecte între personajele de pe scenă, pentru că, dacă ele sunt destabilizate, destabilizăm și publicul.

Obiectivul scenic în prima întâlnire dintre Puck și Zână nu trebuie să fie altul pentru actori decât prezentarea foarte clară a personajelor ce urmează să intre în scenă. Astfel, dacă Puck are o reacție atunci când zâna anunță intrarea

Titaniei, e necesară și din cealaltă parte (a zânei), o reacție, o ieșire falsă, oprită de anunțului venirii lui Oberon. Reacția zânei când Puck anunță că îl servește pe Oberon și că stăpânul lui o să ajungă acolo semnalează deja în mintea spectatorilor statutul personajului care urmează să li se înfățișeze. Astfel, ca la improvizație, nu joci pentru tine, lumina și faima ta, ci pentru a pune lumina pe colegul care urmează să intre în scenă, contribuind astfel la realizarea unei reprezentații de calitate și nu a uneia încărcată de lupte duse între egourile actorilor. Generozitatea este cheia în teatru, iar conștientizarea importanței lucrului în echipă, de asemenea.

Precizia e un element cheie în lucrul cu Carlo Boso. Sistemul lui teatral contează pe un actor extrem de bine antrenat, precis, riguros în fiecare secundă când e în scenă. Nimic nu e așezat în scenă la întâmplare și fiecare gest e matematic gândit de regizor.

Spectacolul lui Carlo Boso, care se află la a treia variantă făcută în cadrul Academiei pe care o conduce, începe cu un cântec care prezintă o poveste de dragoste neîmplinită, o compoziție a lui Thomas Morley, „Though Filomela Lost Her Love”, spectacolul terminându-se cu o altă compoziție a lui Morley, „Come Away, Sweet Love”.

Printr-un cântec care deschide de fapt prologul spectacolului, regizorul dorește să aducă în fața publicului niște actori cu calități vocale excepționale, pe care publicul să le remarce din prima clipă, iar spectacolul să debuteze în aplauzele furtunoase ale spectatorilor, după ce actorii și-au demonstrat măiestria încă din prima clipă de când au pășit în spațiul scenic.

Apoi, primul act și prima scenă a spectacolului, cea în care ni se prezintă conflictul primar al acțiunii dramaturgice – faptul că Hermia refuză să se căsătorească cu cel ales de Egeea – are o funcție vitală în economia spectacolului, acest eveniment fiind cel care declanșează întregul conflict al piesei. Dacă de la început nu te lansezi în mod corect și nu dai drumul informațiilor dramaturgice corespunzător,

întregul spectacol poate fi compromis. Regula rămâne valabilă și pentru scenele ce urmează, așa cum menționam referitor la sarcinile actorilor din prima scenă Puck-Zâna.

În toată această căutare, în tot acest proces experimental în care încercam să stabilim o metodă de comunicare cu un public care nu înțelegea limba italiană, limba principală în care se juca, am reușit să înțelegem ca echipă că atunci când cuvântul se golește de sens pentru că publicul nu înțelege limba, singura armă pe care o putem folosi este emoția.

Ajungem din nou la importanța instrumentului actorului care este corpul său, la importanța unui antrenament asiduu care să mențină acest instrument în formă optimă. Așa se face că în cadrul antrenamentelor, printre exercițiile pe care le făceam pentru voce, se punea o mare importanță pe exercițiile de respirație și pe cele care reușeau să activeze centrii rezonatori. De multe ori se întâmplă ca pasajele scrise de Shakespeare să pună probleme actorilor în susținere. Adeseori, actorii rămân fără aer înainte de a putea termina replica, ce de ce multe ori e structurată în formă de minitiradă la Shakespeare, ca în pasajele Titaniei, ale lui Oberon, ale lui Puck etc. Exercițiile pe care le-am făcut în toată perioada de lucru deveneau mai dificile și mai solicitante de la o zi la alta. Volumul de muncă era și el în creștere, presiunea se acumula, și de aceea am și afirmat că am fost nevoită sa fac față unei legiuni artistice de origine italo-franceză.

Când siguranța și confortul începeau să se instaleze, regizorul Carlo Boso, „cere o pauză și face schimbări în teren”. Când energia de grup începuse să se armonizeze în distribuția cu care jucam deja de ceva vreme, Boso alege să schimbe puțin ritmul și să mă scoată din poziția timidă a meșterilor Snug, Snout și Starveling și să mă pună într-o reprezentație să intru în rolul lui Quince, pentru că în ziua aceea colega ce juca Quince și Egeea avusese o problemă și nu putuse să ajungă la reprezentație.

Teoretic, am avut un singur șnur, pe repede-înainte, iar apoi reprezentația. Am intrat în rolul Egeea și Quince, nevoită să fac față noii presiuni.

Aici, frica în scenă și-a spus cuvântul. Sistemul de *work in progress*, în care încerci și probezi în fața publicului, devenea apăsător. Reprezentația în care schimbam distribuțiile începea, iar faptul că nu avusesem timp să interiorizez simțirile și trăirile lui Quince m-a făcut ca în prima scenă, a meșterilor, la debutul ei, să servesc colegilor replica de final. Frica cu care am pășit în scenă mi-a paralizat simțirile aproape în totalitate pentru câteva momente, iar de spontaneitate și autenticitate nici nu mai putea fi vorba. Mi-am dat seama că deși într-o asemenea situație soluția salvatoare ar fi fost improvizația, atunci asta nu mai putea funcționa, pentru că era aproape imposibil pentru un actor care nu cunoaște bine limba să improvizeze textual.

Ca de obicei, în asemenea situații, timpul se comprimă în scenă, iar trei secunde pot părea o viață, timp în care am gândit și am acționat astfel încât să repar momentul, să salvez scena și să nu pun capăt unei progresii dramatice construite de colegii mei ce fuseseră înainte în scenă. Totul e bine când se termină cu bine, iar meșterii au ieșit din scenă cu aplauze. După acea reprezentație, am revenit la rolurile inițiale – deci, o mică destabilizare înainte de a ajunge din nou la un anumit tip de stabilizare, și chiar mai departe, la o evoluție.

Pe de altă parte, un alt aspect interesant pe care l-am observat pe parcursul șirului de reprezentații cu *Visul unei nopți de vară* din cadrul Festivalului Le Mois Molière a fost posibilitatea întâlnirii cu diverse tipuri de public.

Festivalul Le Mois Molière, ce are loc la Versailles pe toată durata lunii iunie, este realizat în colaborare cu administrația publică locală a orașului Versailles, așa că parte din spectacole au fost oferite gratuit cetățenilor de către primărie. După câteva reprezentații pe care le-am jucat în fața lor, pot afirma că acesta e cel mai tăios gen de public, cel care te taxează cel mai crunt și crud posibil. În rândurile acestui gen de public îi vom găsi pe cei care se vor ridica și vor pleca în timpul reprezentației. Rare sunt momentele în care așa ceva se întâmplă în mijlocul unei reprezentații

cu public plătitor. Jucând pentru tipul acesta de public, am văzut că, dacă progresia dramatică nu e executată cu măiestrie, mai ales că riscăm, vorbind o limbă pe care spectatorul nu o înțelege, oamenii se pot ridica în prima jumătate a spectacolului și pot părăsi nonșalant spațiul.

Pentru un actor, să își vadă publicul plecând e ca și cum totul în el s-ar face bucățele. Importantă într-o situație de genul e însă asumarea și învățarea lecției, să îți dai seama ce anume nu a funcționat în acea seară și de ce s-a întâmplat așa ceva.

În rândurile aceluiași public neplătitor s-au aflat și multe persoane care la finalul reprezentației au ales să lase o sumă pentru noi în cutia pentru sprijinul artiștilor. Ca în perioada de plină glorie a commediei dell'arte, puteai folosi la sfârșit cutia în care s-au adunat banii ca pe cel mai bun termometru pentru a măsura calitatea reprezentației. *Visul unei nopți de vară* în regia lui Carlo Boso e, din acest punct de vedere, un spectacol care se vinde foarte bine. Am avut în public oameni care veneau să-l vadă pentru a doua sau a treia oară.

Carlo Boso creează spectacole nu doar pentru cei aleși, pentru publicul de elită, ci se raportează diferit la originile sociale ale spectatorilor. Carlo Boso creează și pentru un simplu muncitor, care poate nu a ajuns să-și desăvârșească studiile liceale, respectând principiul lui Meyerhold, care viza construcția unui spectacol pentru publicul larg.

Ultima reprezentație de până atunci, și nu ultima din lungul șir care continuă, a fost specială. Așadar, în Franța, am avut parte de un public elitist, un public care nu a oferit prea multe reacții în timpul reprezentației, pentru a putea, în finalul ei, să ofere actorilor recompensa supremă prin niște aplauze pe care cu siguranță nu le vom uita niciodată. Am știut în timpul liniștii ce trona în timpul spectacolului că în situația asta trebuie să analizez rapid fluxul de energie ce pleacă dinspre noi spre spectatori și să conștientizez că el este cel potrivit, nemairămându-mi de făcut decât să-mi păstrez constanța. A fost interesant de observat cum unii dintre colegi, simțind același lucru, au ales să apese pedala de accelerație,

chiar până la nivelul maxim, pentru a obține din nou reacțiile cu care se obișnuiseră la reprezentațiile anterioare.

După acea reprezentație, Carlo Boso ne-a vorbit despre lecția măsurii și a simțirii publicului pentru care joci.

În concluzie, două laboratoare extrem de diferite, pe același text al lui Shakespeare, mi-au adus posibilitatea să înțeleg din nou cât de important este tot antrenamentul actorului pus să performeze în asemenea sisteme. Exercițiile însă variază în funcție de necesități și cred că cel mai potrivit este să nu să se urmeze o listă exactă de exerciții, ci ca acestea să fie adaptate în permanență nevoilor actorului. Ca în laboratorul lui Grotowski, e esențial să modificăm exercițiile astfel încât ele să ajute actorul să identifice blocajele și să le elimine, în funcție de individualitate, iar apoi în grup.

Brigada internațională din care făceam parte a ajuns apoi Italia, unde am avut mai multe spectacole, în diferite orașe, jucând în niște spații încărcate de o energie specială, ce au generat o serie de reprezentații de o natură aparte.

După cum spuneam și mai înainte, întotdeauna în laboratorul de teatru popular ne-am aflat în afara zonei de confort. Ne obișnuisem cu publicul francez și, chiar dacă schimbam spațiul scenic de la o reprezentație la alta, am învățat să ne adaptăm. De asemenea, dacă până în punctul acela am jucat în limba franceză, a urmat apoi o altă provocare, fiind nevoită să învăț varianta în italiană și nu numai, pentru că regizorul mi-a cerut un amestec de patru limbi. Astfel, în universul meșterilor, Snug, artizanul pe care l-am interpretat, vorbea în italiană, după care, în cadrul momentului de teatru în teatru, când toată trupa artizanilor prezintă spectacolul în fața ducelui și a curții, replicile au urmat să fie sistematizate după cum urmează: leul vorbea în franceză, zidul folosea limba română, iar luna avea să capete realmente un aer shakespearian veridic, regizorul cerând în acest caz folosirea limbii engleze, limba în care Shakespeare a scris piesa.

Brigada noastră a aterizat la Veneția, după care am ajuns la Padova, unde a avut loc prima reprezentație în

spațiul de la Loggia și Odeo Cornaro. Locația era una specială, pentru că aici se întâmplase ca în trecut să fi jucat o figură importantă în Italia în sfera commediei dell'arte și nu numai – scriitorul, dramaturgul și actorul Ruzzante (1496-1542).

Legătura lui Angelo Beolco, zis Ruzzante, cu spațiul de la Odeo Cornaro a fost una inedită, pentru că spațiul era privat și era deținut de către Alvise Cornaro, o altă figură importantă a culturii de atunci, acesta din urmă fiind un proprietar înstărit, literat, autor al unor numeroase tratate de arhitectură. Colaborarea lui Ruzzante cu Alvise Cornaro a fost una prolifică, iar Ruzzante era unul dintre puținii care a avut acces la acel spațiu minunat. Cele două clădiri au fost construite special pentru umanistul Alvise Cornaro și obișnuiau să găzduiască spectacole de teatru și muzică.

Spațiul m-a cucerit de îndată ce am pășit pe urmele lui Ruzzante și am intrat în curtea exterioară, unde era montată scena pe care urma să performăm. De obicei, se întâmpla ca în timpul spectacolului toată trupa să fie adunată în spatele cortinei, cu masa pe care ne așezam obiectele de recuzită, pe care se aflau inclusiv costumele ce urmau a fi schimbate în timpul reprezentației. De această dată, însă, cum spațiul nu mai permitea asta, am fost nevoiți să executăm intrările și ieșirile din scenă în cu totul altă manieră, regizorul cerându-ne să parcurgem traseul până la spațiul în care ne schimbam, ieșind din personaj, pentru că ne aflam sub privirea atentă a publicului. Nu trebuia, așadar să deranjăm vizual prin trecerea noastră, pentru a nu distrage atenția spectatorilor de la ceea ce se întâmpla pe scenă.

Traseul era parcurs în felul acesta de actorul care nu mai era de această dată în personaj, ci care pășea cu privirea îndreptată spre scenă, observând atent ceea ce se petrecea acolo, până dispărea din aria vizuală a publicului, îndreptându-i astfel atenția acestuia către acțiunea din scenă, fără să-l distragă.

Pentru că ne aflam în plină perioadă de pandemie generată de virusul Covid-19, regulile de distanțare socială

trebuiau respectate cu strictețe, așa că spectatorii se aflau la distanță unul de celălalt. În astfel de cazuri, misiunea echipei ce performează devine mai grea, din cauza faptului că energia ce vine dinspre public este cumva dispersată. Fluxul energetic avea să fie afectat într-o oarecare măsură și noi, puși în situația în care să continuăm să oferim, fără să așteptăm să fim încărcați în același fel cum eram la o reprezentație în care spectatorii respirau unul lângă celălalt.

Trebuia să facem față unor schimbări rapide – flux de energie modificat, trecerea de la franceză la italiană, spațiul nou pe care regizorul Carlo Boso îl folosea în întregime și specula o intrare spectaculoasă a lui Theseu și a Hippolitei, plasându-i în prima lor scenă la înălțime, pe o pasarelă ce făcea trecerea între spațiile superioare ale celor două clădiri renascentiste, Loggia și Odeo Cornaro, construite în secolul al XVI-lea.

În final, toate astea nu au făcut decât să ne aducă într-o stare de concentrare și mai puternică decât de obicei, iar echipa să se sudeze din ce în ce mai puternic, pentru a putea face față acestor schimbări, fără să afecteze în vreun fel calitatea spectacolului. Publicul dispersat ne-a răsplătit eforturile în final cu o serie de aplauze furtunoase și ovații. A doua zi, următoarea reprezentație în același spațiu s-a bucurat de un succes și mai mare, iar noi am reușit să înțelegem deja cum funcționează cel mai bine spectacolul în spațiul respectiv.

În 27 iunie, am ajuns la Soave, în provincia Verona, unde, bineînțeles, s-a modificat din nou spațiul și, evident, și publicul. De această dată, am fost puși în fața unui public ușor îmbătrânit. În localitatea respectivă, numărul total al locuitorilor nu trece de opt mii și ea fusese afectată de migrarea tinerilor către orașe mai mari din Italia, în urmă rămânând persoanele în vârstă, care nu caută zgomotul puternic specific unor metropole.

Ajunși la fața locului, la așa-numitul *Palazzo del Capitano*, ne-am confruntat din nou cu o modificare majoră a spațiului. Deși trebuia, în mod normal, ca scena

să fie poziționată astfel încât să avem ca fundal fațada palatului în curtea căruia jucam, ne-am trezit că totul era montat invers, și aveam în fața ochilor tocmai acea fațadă a palatului care trebuia să ne servească drept fundal. Sigur că jocul nostru, traseul nostru în scenă nu avea să fie modificat de acest aspect, ci se schimba doar perspectiva publicului, în sensul în care, dacă am fi jucat având în spate fațada palatului, ne-ar fi ajutat să credibilizăm spațiul de joc și să întărim convenția lui, putând foarte ușor să ne imaginăm că aceasta e curtea palatului ducal unde artizanii veneau să prezinte spectacolul de teatru.

Am învățat, în cadrul acestei Legiuni Străine Artistice, care este importanța paradelor și animațiilor înainte de reprezentație. Păstrând tradiția teatrului popular, trebuia să organizăm niște mișcări care erau datoare să aducă publicul la reprezentație. Cu cât ele erau organizate și desfășurate mai bine, cu atât numărul spectatorilor creștea. Așa că dimineața devreme ne-am găsit forța să străbatem cântând străzile și piețele din Soave, pentru a ne aduna publicul. De obicei, în cadrul acestor parade, oamenii pot să vadă actorii defilând în costume, și chiar și câte o scenă dintre cele mai atractive din spectacol care să le trezească atenția și să-i aducă alături de noi pentru a urmări întreaga poveste.

Reprezentația de la Soave a fost și ea una reușită, în ciuda tuturor impedimentelor care au apărut pe parcursul zilei. De exemplu, un factor perturbator e întotdeauna căldura. Să petreci o zi întreagă, iar mai apoi să și joci sub soarele ce arde puternic, la peste treizeci de grade Celsius, și să reușești să faci în așa fel încât nivelul de energie să nu se diminueze nu e neapărat facil. E adevărat că te obișnuiești, în timp – cel puțin în cazul meu, în momentul în care sunt pe scenă, dispar și ceruri și pământ și nu mai contează dacă e ploaie sau vânt. Și aceasta nu e doar o metaforă pe care o folosesc ca să bravez și să subliniez pasiunea mea pentru meserie, ci o realitate, argumentată de următoarea reprezentație pe care am avut-o cu această variantă internațională a *Visului*.

Am mers, așadar, mai departe, către Vittorio Veneto, unde am ajuns într-unul dintre cele mai minunate locuri în care am jucat până acum, *Castrum di Serravalle*. Vechiul sat Serravalle este situat în partea de nord a comunei Vittorio Veneto. Castelul, piața și palatele sale renascentiste fac din el una dintre bijuteriile peisajului venețian. Încă din epoca romană, Serravalle și Castrum au jucat un rol de importanță strategică, ocupând o poziție cheie pe calea de comunicare cu Cadore și Alemagna. Chiar și în timpul Republicii Serenissime a Veneției, satul a rămas un punct defensiv fundamental în interiorul țării, dar, în timp, a devenit și una dintre cele mai importante municipalități, datorită activității sale comerciale intense. Acolo obișnuiau să se producă spade de înaltă calitate și satul avea o impresionantă producție de lână.

Actualul Castrum a fost construit de familia Da Camino în secolul al XII-lea, pe rămășițele unei așezări romane din secolul I î.Hr. Cu marea sa esplanadă înconjurată de ziduri, castelul a rămas principalul centru în jurul căruia s-a dezvoltat centrul urban din Serravalle pe tot parcursul Evului Mediu. Din 2005, asociația „Amici del Castrum” a făcut din această grădină un punct de referință pe harta culturală a regiunii Veneto, organizând acolo în timpul verii Festivalul Serravalle – Teatro al Castello.

Reprezentația de aici am numit-o imediat după terminarea ei „Apocalipsa“. Aleg să vă povestesc în detaliu ceea ce s-a petrecut aici și cum anume am reușit noi să supraviețuim pentru că vreau să subliniez importanța unei echipe extrem de bine sudate în asemenea situații limită.

Când am ajuns la locație, vremea era exact așa cum ne obișnuise până acum – peste treizeci de grade Celsius, și se simțeau mai multe de atât. Am reușit să facem o repetiție minimală, pentru a trece o dată prin text, după care am trecut la amenajarea spațiului de joc. De data aceasta, nu mai aveam o scenă propriu-zisă pe care să jucăm, ci urma să folosim drept spațiu de joc un plan mai înalt al grădinii, spectatorii fiind așezați pe scaune, la nivelul inferior.

Cadrul natural ne servea perfect pentru pădurea condusă de Oberon și de Titania și populată de zâne și spiriduși. Mai mult, el se potrivea de minune, având în vedere că artizanii declară tare și clar, bucuroși, faptul că au găsit un spațiu perfect pentru repetițiile lor, în pădure. Nu am mai stat pe gânduri și am intrat în pădurea de bambus din vecinătate, pentru a construi din doi pari înalți, înfipți în pământ, suportul pentru cortină.

Până să apucăm să ridicăm „pânzele sus“, o ploaie torențială s-a pornit și ne-a obligat să găsim soluții pentru mai târziu, în caz că nu avea să se și oprească. Aveam la dispoziție și un spațiu interior, dar care modifica substanțial absolut tot traseul și mișcarea noastră. Era vorba de un cort ce de obicei găzduia evenimente cu public restrâns, care dispunea și de o foarte mică scenă. Eram în distribuție peste zece persoane și destul de multe scene necesitau prezența tuturor. Schimbările de costume, care oricum trebuiau executate cu viteză maximă, de data aceasta deveneau și mai dificile, pentru ca nu existau decât două paravane în spatele scenei minuscule, care nu acopereau tot, așa că aveam altă clădire în care se petrecea toată această mișcare și niște scări de coborât mai apoi pentru a reveni pe scenă.

Cât timp ploaia și-a făcut de cap, noi am adaptat toată mișcarea pentru spațiul de dimensiuni extrem de reduse. De la un moment încolo, picăturile de ploaie au început să cadă tot mai ușor și în cantități tot mai mici, iar noi am putut să ne pregătim să jucăm totuși în exterior. Totul era pus la punct pentru a putea primi publicul afară, așa cum intenționam inițial. Am ridicat cortina, ne-am pregătit recuzita și costumele și ne-am adunat pentru gongul care dădea startul. De obicei, fiecare reprezentație a noastră era deschisă de maestrul Carlo Boso, care avea o plăcere deosebită să vorbească publicului înainte să începem spectacolul propriu-zis. El prezenta puțin trupa și spectacolul, spunea povestea brigăzii internaționale și îi punea pe spectatori în gardă vizavi de mixul de limbi pe care aveau să-l audă de-a lungul spectacolului nostru.

Ei bine, deși ploaia stătuse, norii nu se risipiseră, iar cerul nu se luminase. Convenisem cu regizorul nostru că, dacă ploaie revine, facem o scurtă pauză și continuăm cu următoarea parte în interior. Nu am apucat să pășim în spațiul de joc. Carlo Boso se afla aproape de finalul discursului său, când, deodată, apocalipsa a început. Părea că, într-o singură secundă, venise sfârșitul lumii, cu tunete, fulgere și o ploaie și mai puternică decât înainte. Nu ne-a rămas decât să invităm publicul înăuntru și să dăm acolo toată reprezentația.

După ce spectacolul are premiera, Carlo Boso uzează în repetiții de un sistem simplu, care e menit să sedimenteze intrările și ieșirile din scenă, repetând doar aceste segmente cărora le acordă aceeași importanță la care face referire și Aureliu Manea, considerându-le esențiale în economia spectacolului. Boso face mai apoi un șnur simplu, în care, în mod evident, motoarele funcționează undeva la jumătate față de ceea ce înseamnă reprezentația propriu-zisă. Energia este așadar conservată pentru a putea fi descărcată la momentul potrivit. Sistemul de intrări-ieșiri devine cu atât mai important în laboratorul lui Boso, cu cât spațiul se modifică adesea.

În cazul reprezentației „apocaliptice“, nu doar spațiul se modifica, ci aveam din nou de-a face și cu o schimbare de distribuție, pentru că unii dintre actori aveau în acea zi reprezentații cu alte spectacole în Franța, unde au fost nevoiți să se întoarcă. Un tur de forță pentru colegii mei care făceau înlocuiri și care preluau încă un rol față de cel pe care-l dețineau, și o ocazie de respiro pentru mine, fiind degrevată de sarcina schimbărilor rapide pe care le presupunea rolul uneia dintre zânele Titaniei, pe care o interpretam, el fiind preluat de una dintre colegele mele, pentru care situația a devenit, în mod cert, mai dificilă. Rămânea ca eu să schimb zâna pe pajul indian, copilul din India, care reprezintă mărul discordiei între Oberon și Titania, fiind singura din trupă care avea morfologia pentru a putea face personajul credibil.

S-a schimbat, astfel, ritmul interior al fiecăruia dintre noi în spectacol. S-a modificat fluxul de energie cu care eram obișnuiți, având loc și două preluări majore de roluri de către doi dintre colegii mei, care interpretau, în premieră, două partituri shakespeariene masive. În felul acesta, colega ce o juca pe Hermia prelua și rolul lui Flaut, în universul meșterilor, iar colegul care nu avea deloc o sarcină ușoară nici până acum și care îl interpreta pe Bottom trebuia să îl joace și pe Demetrius și să treacă în planul îndrăgostiților. Ceea ce făcea ca totul să fie și mai dificil pentru ei era că scenele îndrăgostiților și cele artizanilor erau uneori succesive, așa că schimbările de costum păreau aproape imposibile și trebuiau executate la secundă, pentru a nu rata intrările în scenă. Iată de ce, la începutul proiectului, la începutul cursului de înaltă specializare teatrală în cadrul căruia s-a născut acest spectacol, Carlo Boso insista ca toată lumea să fie capabilă să interpreteze orice personaj din piesă, și nu doar unul. E un antrenament care și-a dovedit eficiența în ziua aceea, la Vittorio Veneto.

Pe de altă parte, eu am avut parte de un respiro, într-o oarecare măsură, și doar atunci când am fost lipsită de unul dintre personaje am conștientizat ritmul nebunesc pe care îl avusesem până atunci în cadrul spectacolului. Cu toate astea, ceea ce a urmat nu m-a lăsat liniștită. Nivelul de adrenalină explodase în toată echipa când din încăperea în care erau toate costumele și recuzita și unde urma să ne schimbăm vedeam cum afară se desfășoară apocalipsa. „Stâlpii“ noștri din bambus fuseseră doborâți la pământ de vânt și de ploaie, nu înainte să ni se ofere o imagine dezolantă cu cortina care zbura, la propriu, în toate părțile.

Spectacolul începe, picăturile de ploaie se transformă în grindină, de dimensiuni reduse, e adevărat, dar eram totuși în mijlocul verii. Locul în care ne schimbam nu era departe, doar câțiva pași pentru a urca sau coborî, după caz, niște scări, dar ploaia, fiind atât de puternică, ne făcea să ajungem uzi în scenă.

O altă problemă pe care am întâmpinat-o a fost faptul că nu auzeam din sala în care eram nimic din ce se petrecea pe

scenă, așa că am fost nevoiți să simțim organic, privind pe cât posibil acțiunea, când anume ne venea rândul. Se impregnase, am observat atunci, foarte adânc în noi ritmul spectacolului.

Scena fiind foarte mică, eram obligați să fim generoși, așa cum Carlo Boso ne îndemna întotdeauna să renunțăm la ego și să ne concentrăm pentru a ne lansa colegul în scenă, pentru a juca împreună și nu unul împotriva celuilalt, din narcisismul caracteristic personalității actorului. Boso a insistat în fiecare secundă petrecută împreună la lucru că unii fără ceilalți nu reușim și că teatrul se face în echipă. Forțați de împrejurările apocaliptice, am devenit o echipă și mai puternică și mai determinată să ducă spectacolul până la capăt, în orice fel de condiții.

Ceea ce ne-a motivat extrem de puternic a fost, printre altele, și faptul că publicul rămăsese alături de noi să trăiască spectacolul și apocalipsa de afară nu i-a speriat, nu i-a făcut să plece. Între timp, cantitățile imense de apă au făcut ca și spațiul în care noi ne schimbam să fie afectat, așa că a trebuit să punem la adăpost costumele, atât cât am putut, și să poziționăm tot felul de recipiente acolo unde se aduna mai multă apă. Grindina pătrundea și ea în interiorul sălii, de fiecare dată când ușa se deschidea. Undeva pe la mijlocul reprezentației, care în mod surprinzător mergea mai departe în condițiile date, una dintre colege s-a accidentat, prinzându-și piciorul la ușă, în graba de a face schimbarea de costum. Evident, pe moment a simțit o durere infernală, care i-a provocat instantaneu lacrimile. O altă colegă ce se afla și ea în sala de schimb, probabil prinsă de febra evenimentelor, a început să adune bucățile mici de grindină de pe jos și să le așeze pe un șervețel pe care i l-a întins colegei accidentate ca să-și înfășoare degetul ce i se umflase instant. Imaginea asta ne-a adus zâmbetul pe buze imediat, totul părea o scenă de teatru absurd, de parcă Ionesco ar fi creat tot acest tablou. În următoarea secundă, am folosit unul dintre recipientele în care se adunase apa pentru a calma durerea piciorului accidentat.

Cu un cort aproape sub ape, cu actori uzi, accidentați, cu tunete și fulgere de parcă tocmai venise al doilea potop,

fără să existe o altă arcă și niciun alt Noe care să salveze situația, am reușit să încheiem reprezentația în aplauzele furtunoase ale publicului, care ne-a mulțumit în felul acesta și ne-a făcut să simțim că au apreciat absolut toate eforturile noastre de a duce totul la bun sfârșit.

Pe mine, tot episodul acesta nu m-a luat neapărat prin surprindere, pentru că în laboratorul Muriel Manea am avut mereu de-a face cu câte o problemă de ordin tehnic. Îmi amintesc de reprezentații, culmea, tot cu spectacolul *Visul unei nopți de vară*, în care reflectoarele plesneau deasupra mea pe scenă, iar luminile se stingeau și se aprindeau singure, fără ca tehnicianul să atingă butoanele de pe orgă – tot felul de incidente bizare, care m-au pregătit pentru ceea ce am experimentat la Castrum di Serravalle. În orice caz, ce am înțeles după toate aceste întâmplări a fost faptul că numai unitatea echipei, disciplina, rigurozitatea, calmul și luciditatea au fost elementele care ne-au salvat și ne-au făcut să ajungem la final. Fără îndoială, spectacolul din Vittorio Veneto rămâne unul pe care nu-l vom uita niciodată.

Supraviețuind sfârșitului lumii, ne-am continuat traseul și am ajuns la Urbino, unde avea loc un festival de teatru, pe care noi l-am deschis cu spectacolul nostru. Am continuat în același ritm, pornind de dimineață paradele, urmând apoi repetițiile, cu spectacol seara.

Urbino ne-a tratat neașteptat de bine, descoperind încă o locație de poveste, reprezentația noastră fiind programată în curtea mănăstirii Santa Chiara. Fundalul natural, cel de-al doilea, pentru că primul era cortina, ne tăia respirația și de această dată. Curtea mănăstirii se afla pe un plan înalt, de unde se vedea tot orașul și toate peisajele naturale excepționale. Ne aflam în regiunea Marche din provincia Pesaro e Urbino, cu o populație de aproximativ paisprezece mii de locuitori. Urbino face parte din patrimoniul UNESCO încă din 1998 și a reprezentat un spațiu extrem de important pentru perioada renascentistă.

Nici aici, pe timpul zilei, ploaia nu ne-a ocolit, am avut parte din nou de averse torențiale, grindină și vijelii, așa că

la un moment dat repetiția noastră s-a mutat în interior, spațiul devenind astfel, pentru noi, unul sacru, impunându-și această sacralitate tocmai prin natura lui. Energia noastră în timpul repetiției s-a modificat prin această prismă – spațiul impunea un soi de pioșenie, iar noi simțeam asta. Cuvintele rezonau altfel, iar cântecele, cu acustica din interior, căpătaseră și ele un aer sacral. De data aceasta, însă, soarta a ținut cu noi, așa încât ultima reprezentație din acest turneu italian s-a desfășurat așa cum era prevăzut, în spațiul exterior, cu fundalul creat de cadrul natural, într-o atmosferă de vis. Pentru că era spectacolul care deschidea festivalul, curtea a fost plină de oameni, cred că am avut aproximativ două sute de spectatori, care au respirat deodată cu noi.

Cât timp afară era încă lumină naturală, atunci când soarele a apus și s-a lăsat seara, noaptea ne devenise fundal, ceea ce îngreuna oarecum situația pentru cei care eram pe scenă. Reflectoarele s-au aprins ca să ne ajute, dar noi deveneam, cu negrul nopții în spate, niște puncte mici care se mișcau în fața cortinei de culoare crem. Cu toate astea, știind că am ajuns, pentru moment cel puțin, la final cu această poveste shakespeariană, absolut toată lumea a împins nivelul de energie la maxim și s-a bucurat de fiecare secundă petrecută pe scenă.

Experiența cu al doilea *Vis* pe care l-am trăit a fost, fără îndoială, una aparte. O ocazie să pot să pătrund și mai adânc în universul shakespearian, să reușesc să-l înțeleg mai bine, mai în amănunt.

3.6. Europa in Maschera, de la Chioggia la Versailles 2021. Întâlnirea cu Eleonora Fuser

La mijlocul lunii august 2021, mai exact în data de 16, a început la Chioggia *Stagiul internațional de commedia dell’arte* condus de Carlo Boso, devenit deja tradiție. După experiența pe care am trăit-o cu turneul pe care l-am făcut cu spectacolul *Visul unei nopți de vară* în Italia, iată-mă

din nou în fața unei provocări uriașe. Cele trei săptămâni și jumătate pe care le-am petrecut la Chioggia, cât am lucrat, m-au îmbogățit uman, spiritual și artistic. Am realizat cât de important este în meseria noastră să cunoşti cât mai mulți oameni, cu atât mai mult cu cât ei provin din culturi diferite, cât de important este să-ți deschizi ochii și mintea și să cauți să vezi ce se întâmplă cu arta în lume, nu doar în spațiul în care tu activezi. Spațiul în care își desfășori activitatea ca actor reprezintă doar un microcosmos. Nu cred într-un actor care cunoaște foarte bine particularitățile microcosmosului, dar ignoră cu desăvârșire existența artei la nivel macro.

În altă ordine de idei, alături de Carlo Boso ești mereu într-o cursă contra cronometru pentru a servi publicul. Am avut impresia, la fiecare spectacol pe care l-am lucrat împreună, că am atins maximul limitelor mele, la fel cum mi s-a întâmplat și în laboratorul Muriel Manea. Continuând să fac parte din acest sistem în care el lucrează, mi-am dat seama că nu e nici pe departe așa. Fiecare experiență vine să completeze și mai mult artistul care sunt, să mă ajute să fac un salt în evoluția profesională.

Am plecat pentru aproape o lună de la Paris, care mă obișnuise cu zgomotul lui particular, ploile zilnice și temperaturile scăzute, la mare, în mica Veneție, cum mai e numită de venețieni. În schimb, locuitorii din Chioggia susțin că Veneția este cea care ar trebui să se numească „Chioggia mare“, cele două fiind izbitor de asemănătoare, cu toate podurile lor și atmosfera lor fermecătoare.

În prima zi de stagiu, așa cum ne-a obișnuit, dimineața Carlo Boso ține un curs introductiv, în care face o trecere prin ceea ce înseamnă istoria universală a teatrului, pentru a ajunge, mai apoi, să ne spună povestea commediei dell’arte, pe scurt. După amiaza, ne-o petrecem alături de Elena Serra, care ne trezește conștiința propriului corp și ne pune în mișcare fiecare segment al lui, la cursul său de pantomimă.

Când am ajuns la Chioggia, mă găseam într-o stare pe care o experimentam atunci pentru prima dată în viața mea

– epuizarea. Volumul de muncă din ultima jumătate de an mă răpusese. Legiunea Străină Artistică a lui Carlo Boso, plus munca de cercetare pe care am depus-o pentru ca acest studiu să se concretizeze, prea multe nopți nedormite și-au spus cuvântul, exact atunci când aveam mai mare nevoie să fiu capabilă să fac față unei perioade de antrenament intensiv.

A doua zi, simțeam deja că organismul îmi spune că am exagerat cu lipsa somnului și că e nevoie de repaus. Dinamica zilei se schimbase, așa că am început cu pantomimă și, după masă, cu Carlo Boso, am trecut la personaje și atitudini. După prima parte a zilei, pentru că făcusem mișcare și nivelul de endorfine crescuse, aveam impresia că pot să duc ziua la bun sfârșit. M-am înșelat, însă. Creierul, în stare de euforie, a încercat să păcălească într-o formă sau alta corpul, care a decis însă, după doar două ore de antrenament cu maestrul Carlo Boso, să pună capăt activității și să mă trimită acasă, la odihnă, împotriva voinței mele.

Aveam de executat câteva acrobații în doi sau mai mulți și după câteva astfel de încercări, ce aveau de fapt scopul să crească încrederea între parteneri sau să o sedimenteze, corpul a cedat. Și psihicul îmi spunea că e dificil să îți ții partenerii în siguranță când eu nu mă puteam ține bine pe picioare. Am părăsit așadar sala de repetiții pentru a merge acasă, unde am fost nevoită să dorm în speranța că mă voi recupera, iar a doua zi voi putea să o iau de la capăt cu forțe proaspete.

Toate gândurile astea puternice că dacă reușesc să dorm o noapte, două, mă recuperez și pot să urmez stagiul mai departe aveau de-a face doar cu lupta împotriva fricii ce mă încolțea și-mi spunea că cedez și că nu pot să duc la bun sfârșit niciuna din activitățile în care mă angrenasem.

Majoritatea adulților au nevoie de aproximativ 8-9 ore de somn pe timpul nopții, pentru ca oboseala și somnolența să nu își spună mai apoi cuvântul peste zi. Mare parte din adulți dorm undeva între 6 și 9 ore, iar cei care dorm numai 6-7 ore sunt cei asupra cărora tulburarea de somn

își manifestă cu siguranță efectele. Acest tip de tulburare apare atunci când lipsa de somn duce la deteriorarea funcționării zilnice a organismului sau la somnolență excesivă[9].

E cert că, într-o asemenea stare, funcțiile organismului și cele ale creierului sunt afectate, astfel încât funcționarea normală e perturbată. Memoria, atenția și concentrarea, capacitățile de control și autocontrol, le simțeam pe toate într-un stadiu deplorabil.

Mă aflam din nou în situația în care am fost pusă și când am lucrat cu Muriel Manea la *Visul unei nopți de vară*, când l-am jucat pe Puck în scaun cu rotile. Corpul era cel care nu mă ajuta să merg mai departe. Astfel, a revenit în mintea mea obosită întrebarea pe care mi-am pus-o și atunci, în trecut – ce anume face un actor să fie viabil și ce îl îndepărtează de la această condiție? Ce se întâmplă cu el atunci când este lipsit de ea?

Răspunsul, și în cazul acestei situații, ca atunci când am lucrat cu Muriel, este că regizorul cu care lucram, Carlo Boso, era unul extrem de generos, care-și prețuia, la rândul lui, actorii. Așa că am avut parte de înțelegere din toate părțile, iar când organismul îmi spunea stop, el era cel care mă trimitea acasă, la somn.

Următoarele zile au continuat pentru mine în același ritm, într-o luptă continuă, care mă afunda și mai adânc în epuizarea deja instalată, tocmai din cauza eforturilor colosale pe care le depuneam ca să rezist.

După o săptămână de lucru cu Elena și Carlo, intră în scenă următorii profesori, care veneau să ne învețe tehnici de interpretare în commedia dell'arte – lucrul cu masca, acrobație, jonglerie, scrimă, canto și dans. Volumul de muncă era, așadar, în creștere. Așa i-am întâlnit pe Claudio Ciannarella (scrimă, acrobație și jonglerie), Bruno Lovadina (interpretare), Nelly Quette (dans și canto) și, în final, marea descoperire a mea din cadrul acestui stagiu,

9. V. Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Eduard E. Smith, Daryl J. Bem, *Introducere în psihologie*, traducere de Leonard P. Băiceanu, Gina Ilie, Loredana Gavriliță, București, Editura Tehnică, 2002, p. 253.

Eleonora Fuser (lucrul cu masca), cea care, în opinia mea, este una dintre cele mai mari și importante figuri contemporane ale commediei dell'arte.

Eleonora Fuser, actriță profesionistă și pedagog de teatru, a absolvit Școala de Antropologie Teatrală a lui Eugenio Barba (ISTA) și este membră fondatoare a cooperativei TAG Teatro din Veneția, care a fost condusă de Carlo Boso. Între 1983 și 1990, TAG a făcut un turneu mondial cu spectacole bazate pe commedia dell'arte. Începând din 1993, ea joacă în mod regulat la Teatro Stabile di Venezia, în spectacole regizate de Georgio Gaber și, mai târziu, de Giulio Bosetti. De asemenea, ea colaborează cu Teatrul Național de Inovație „La Contrada" din Trieste și cu cel din Bolzano etc.

A jucat, de asemenea, în filmele *Vacanze di natale a Cortina*, *Colpi di fulmine* (Neri Parenti), *La bella arddormentata* (Marco Bellocchio).

În paralel cu cariera sa de actriță, Fuser desfășoară o importantă activitate de formare teatrală pentru toate categoriile de public (profesioniști și amatori) din Italia, specializându-se în joc mascat și commedia dell'arte.

Fața Eleonorei Fuser, atunci când am întâlnit-o prima dată, mi-a părut o mască de commedia dell'arte în sine, care avea capacități să capete, într-o singură secundă, valențele oricărui personaj.

În cele câteva zile în care ne-am antrenat cu ea, ne-a explicat cât de important este să conștientizăm în acest sistem de lucru diferența dintre un corp în tensiune și un corp rigid, în acțiune. Am făcut câteva exerciții de explorare a spațiului, executând mișcări lipsite de naturalețe, în care am putut observa îndeaproape cum arată și cum se comportă un corp rigid. Aici, în opinia mea, totul ține de problematica respirației. Este un element pe care și Elena Serra, atunci când lucram la pantomimă, ținea să ni-l reamintească deseori. Chiar și atunci când mișcările sunt descompuse, ele trebuie să aibă, paradoxal, o fluiditate aparte, care nu se concretizează dacă actorul rămâne în apnee. Astfel, dacă nu respiri, creierul și mușchii nu se mai

oxigenează. Dacă suspenzi chiar și temporar activitatea de respirație, nu se mai produce schimbul de gaze dintre plămâni și mediul exterior, volumul plămânilor rămânând neschimbat, deoarece nu mai are loc mișcarea de obicei executată de mușchii respiratori. Așa poate deveni un corp în tensiune unul rigid, unul care nu mai servește unei expresivități fluide. Așadar, în commedia dell'arte, corpul tensionat al actorului nu poate să fie niciodată unul în stare de relaxare, ci întotdeauna pregătit pentru a reacționa.

Masca poate produce de altfel un asemenea efect, de a pune actorul în apnee. Vizibilitatea e redusă enorm, creându-se în felul acesta un soi de anxietate, care nu poate fi depășită decât printr-o respirație corectă, o reumplere a diafragmei cu aer. Îmi amintesc aici de faptul că în antrenamentele pe care le făceam cu Carlo Boso, în contextul unora dintre exerciții, el îi punea pe cei care în scenariu foloseau masca să respire doar pe gură, iar cei care interpretau personaje fără mască să inspire și pe nas și pe gură.

Eleonora Fuser nu ne-a făcut decât o prezentare a ceea ce însemnau atitudinile personajelor. În schimb, am făcut cu ea improvizații cu mască, unde ne-a sugerat să nu căutăm arhetipuri, ci să construim personajele. Nu ne impunea ea una specifică, ci le-a așezat pe toate în fața noastră și ne-a dat libertatea de a alege pe care dintre ele vrem să o utilizăm. Se lucrau improvizații în doi sau în trei, cu cuvinte sau fără, în care imaginația noastră devenea debordantă, născându-se tot felul de situații ce, ulterior, puteau fi folosite pe scenă. Când funcționau aceste improvizații? Atunci când partenerii se ascultau activ și nu pasiv, când egoul era redus la tăcere și când scopul meu în scenă nu era să dovedesc abilități proprii, ci să-l pun în lumină pe celălalt, conștientizând că numai împreună putem creea, numai împreună putem oferi ceva celor care ne privesc.

Fuser ne-a vorbit aici despre importanța codificării improvizației. Ea ne spunea să ne gândim că atunci când improvizăm suntem ca un computer care înregistrează în

permanență totul. Improvizația în commedia dell'arte trebuie făcută conștient.

Am lucrat în cadrul acestor exerciții cu mai multe măști, dar momentul în care am simțit că m-am contopit efectiv cu masca a fost cel în care în care am utilizat-o pe cea a lui Arlecchino. Contopire – nu întâmplător am ales acest cuvânt pentru a exprima ce am simțit, pentru că asta s-a întâmplat. Încă din prima secundă, am devenit un tot cu personajul. Am simțit cum parcă revenisem la origini, corpul meu acționa fără opreliști, iar imaginația nu avea niciun fel de barieră. A fost masca ce mi-a oferit cea mai mare libertate de exprimare. Se întâmpla totul ca și cum toate impulsurile veneau de undeva din inconștient și nu din conștient, așa cum simțeam în cazul în care foloseam alte măști. Pe celelalte le gândeam, pe Arlecchino l-am simțit, corpul devenind astfel o reală mărturie a stării interioare.

Un alt exercițiu important pe care l-am lucrat împreună cu Fuser a fost individual. Fiecare și-a ales câte o mască, a intrat apoi în scenă, unde a parcurs un traseu prin mai multe stări, atitudini și sentimente. Ideea era să schimbăm mai multe emoții, care evident aveau nevoie de un factor declanșator al schimbării, construindu-se, astfel, o mică poveste pe care actorul o înfățișa.

Am învățat, alături de Fuser, că în momentul în care porți masca, trebuie să cauți în trup extra-cotidianul. Dacă ai pus masca peste un corp civil, tot procesul devine o simplă mascare, iar masca moare, transformându-te într-un om mascat și nu într-un actor care interpretează un personaj. Ce face masca este să schimbe percepția asupra actorului. Totodată, ea este cea care poartă vocea și care impune ulterior un arsenal de mișcări. Pentru că nu mai ai vederea obișnuită, masca te obligă să întorci capul ca și când ai privi printr-un binoclu. Mișcând astfel capul, este imprimată și o atitudine corporală, și se desprind astfel o serie de mișcări ale restului corpului.

Eleonora Fuser nu intervenea niciodată până exercițiul nu era finalizat. *Feedback*-ul ei venea întotdeauna după

execuție. Cred că acesta este un aspect de reținut, pentru că am observat că, în felul acesta, actorul își lua timpul necesar, își descoperea astfel propriul ritm și nu devenea rigid sub forța unei presiuni, ci acționa în mare parte liber, cu ușurință, execuția lui începând să arate bucuria jocului. Actorul nu mai demonstra abilități și capacități, ci se bucura odată cu privitorul.

Nu doar întâlnirea cu Fuser m-a marcat în acest stagiu. Mai este una ce s-a petrecut în mediul virtual. Ea s-a produs prin intermediul Elenei Serra, care, discutând despre studiul de față, îmi face o recomandare și mă prezintă bunei sale prietene și colege, Gyöngy Biro, cea de-a doua asistentă a regelui pantomimei, originară din România, Cluj-Napoca. Am stabilit o întâlnire pe Zoom, întâlnire de care m-am bucurat enorm, pentru că mi-a îmbogățit universul de cunoștințe și pe cel spiritual.

Gyöngy Biro trăiește astăzi la Paris și este actriță, autoare și regizoare. Din Transilvania natală, unde și-a început activitatea în domeniul teatrului gestual și al mimicii și unde a fost puternic influențată de cea care a fost numită de către regizorul Harag György „marea doamnă a teatrului de păpuși", Kovács Ildikó[10], ea a ajuns, în anul 1990, la Școala Internațională de Mimodramă Marcel Marceau din Paris, pe care a absolvit-o în 1993.

Anul 1992 reprezintă anul în care trupa pe care o avea Marceau s-a reformat, fiind și prima dată, de fapt, când Marceau primește o subvenție de stat pentru a forma o trupă. Astfel, remarcând-o, acesta a invitat-o pe Gyöngy Biro, în anul 1995, să facă parte din trupa nou formată.

După câteva creații la care lucrează în special cu Sophie Weiss (*Le Placard* și *La Girandole*), s-a alăturat maestrului Marcel Marceau în 1996, devenind asistenta acestuia pe scenă și la cursuri de măiestrie timp de zece ani. În același

10. Kovács Ildikó se naște pe 5 decembrie 1927 la Sfântu Gheorghe și încetează din viață la data de 23 ianuarie 2008, la Cluj-Napoca. Își începe cariera la Teatrul de Păpuși din Cluj, în 1949, fiind un pionier și un promotor al pantomimei în România.

timp, a fost membră a Nouvelle Compagnie de Mimodrame Marcel Marceau, jucând în creațiile acestuia: *Le Manteau*, *Chapeau Melon*, *Les Contes fantastiques*.

Ea desfășoară între timp și o altă activitate profesională pe cont propriu, în cadrul asociației Paolino & Co, creând în 2002 spectacolul *Patrie Portable*, împreună cu Istvan Bickei, cu sprijinul Centre Chorégraphique d'Orléans, co-producând în 2008, împreună cu Aria Teatro, spectacolul omagial pentru Marcel Marceau *L'enfant du Paradis*.

Am înțeles în urma discuției cu ea câte eforturi a depus Marceau în timp, pentru a reuși să-și instituționalizeze sistemul pe care-l crease, o altă luptă, iată, a unui alt artist cu un altfel de sistem.

Despre antrenamentul în sistemul lui, care pe mine mă interesa în mod special, cea care l-a secondat ani în șir mi-a explicat că e mai mult o căutare decât un tip de antrenament în sine, ea dezicându-se de înțelesul său în sens sportiv. Întreținerea fizică a corpului rezulta din acțiunile întreprinse în căutarea creativității acestuia. Mai mult, am înțeles și faptul că Marceau nu întruchipa mimul tragic, ci, mai degrabă, mimul poetic. Doar o simplă privire asupra lui când era pe scenă și se putea observa un tip de sensibilitate nemaiîntâlnită.

Oboseala mea nu dispăruse, dimpotrivă, ea se accentua, fiecare zi a stagiului devenind din ce în ce mai complicată. Am început și cursurile de acrobație, jonglerie și scrimă cu Claudio Ciannarella, în ochii căruia am văzut o imensă bucurie de a împărtăși cunoștințele sale. Am învățat să executăm cu precizie și control mai multe elemente de scrimă scenică, care e diferită de cea sportivă, cu care mai apoi să ne putem construi propriile momente atunci când venea vorba de dueluri. Surprinzător că reușisem să rămân în picioare după toate astea, chiar dacă randamentul meu scăzuse vizibil în acele zile.

Apoi am fost nevoită să mă opresc pentru a putea merge mai departe. Am luat o pauză de la munca de cercetare pe care de obicei o făceam pe timpul întregii nopți, pentru că

timpul nu îmi permitea altfel. M-am concentrat numai asupra a ceea ce a însemnat recuperarea mea și canalizarea atenției pe procesul repetițiilor, după ce Carlo Boso ne-a trimis scenariul pe care urma să lucrăm și urma munca efectivă de construcție a personajelor și de interpretare.

Aici, Bruno Lovadina a dat și el dovadă de o generozitate aparte în lucrul cu actorul, fiind un profesor ce își bazează întreaga pedagogie pe acest concept al generozității, atât de important pentru o reușită a unui spectacol sau a transmiterii cu succes a unor tehnici.

Așa se naște, după o perioadă de improvizații și lucru intens, scenariul *La pazzia di Isabella*, o rescriere a lui Carlo Boso după celebrul scenariu al lui Flaminio Scala, pe care aveam să-l aducem curând în fața publicului.

Scenariul pe care aveam să lucrăm aducea în prim-plan confruntarea între mai multe tipuri de valori. Erau îmbinate în piesă mai multe – cele ebraice, cele islamice și cele creștine.

Horațio, fiul lui Pantalone, se plimbă seară de seară în gondolă, însoțit de servitorul său, Arlecchino, pentru a-i face serenade frumoasei Flaminia, când dintr-odată se găsește într-o situație extremă și este răpit de către turci – în cazul nostru, Capitanul Condor, însoțit de servantul Pedrolino. Carlo Boso subliniază avariția caracteristică a lui Pantalone, atunci când acesta nu-și mai recunoaște fiul când Arlecchino vine să-l anunțe de răpirea acestuia și de faptul că turcii cereau 5.000 de rupii pentru a-l elibera. La auzul acestor vești, Flaminia, disperată, se închide în mănăstire. Mai departe, în palatul sultanului, Horațio o întâlnește pe Șeherezada, care era favorita suveranului, îndrăgostindu-se nebunește de ea. Frumoasa Șeherezada îi împărtășește dragostea și, cu ajutorul servitoarei sale Nerrina, care seduce gărzile de la palat, cei doi îndrăgostiți reușesc să fugă pe o barcă ce se îndrepta către Mallorca, unde ea decide să devină creștină și să fie botezată cu numele Isabella, pentru a putea să se căsătorească cu iubitul ei. Cei doi traversează apoi toată marea pentru a se întoarce la Veneția, pentru a-și celebra dragostea, dar Flaminia,

aflând de la servitoarea ei fidelă Zerbinetta (pe care am interpretat-o) despre întoarcerea lui, pleacă de la mănăstire pentru a-și reîntâlni dragostea. De aici, din dorința de răzbunare a Flaminiei, care încearcă să-l omoare pe Horațio și vine ulterior să-și și mărturisească fapta în fața principesei devenite creștine, pleacă motivul principal al scenariului, și anume nebunia Isabellei, care își pierde mințile la auzul veștii că Horațio este mort.

Zerbinetta a fost diferită de Emilia, prima servantă pe care am interpretat-o într-un scenariu pe care l-am lucrat cu Carlo Boso. Emilia, tot pentru a-și ajuta stăpâna să-și împlinească dragostea, se travestea de-a lungul poveștii în Dottore și Pantalone. În schimb, Zerbinetta era o Colombina autentică. Deși la începutul desfășurării acțiunii ea îl seduce pe Arlecchino doar pentru a afla informații importante pentru Flaminia, ulterior, ea se îndrăgostește de el și formează astfel un cuplu comic în economia spectacolului.

Despre scenariile lui Flaminio Scala, Vito Pandolfi afirma că sunt unele în care „prezența lumii culte se simțea mai mult decât a celei populare":

> „Structura este aceea a comediei erudite, deci, după tiparul plautian: tineri care se iubesc, certuri cu bătrânii, deznodământ fericit prin căsătorie, deseori unele peripeții și, aproape întodeauna, ca *spiritus movens* al intrigii, servitorul sau servitorii, variantă modernă a sclavilor plautieni. Variațiile pe această temă pot fi nenumărate. Flaminio Scala le exploatează cu abilitate, păstrând în patruzeci de scenarii schema obișnuită. De la al patruzeci și unulea la al cincizecilea, intervin tragediile, acțiunea eroică, acțiunea cu personaje regale [...]. De altfel, latura comică propriu-zisă era de asemenea invadată de elementele impresionante ale nebuniei și ale magiei, de forțele supranaturale. Scenariile lui Scala dovedesc o minte fertilă în născociri și teme teatrale, abilă în adaptarea vechilor personaje la noile Măști,

> ingenioasă în trasarea itinerariului scenic pe urmele unui pasionant fir conducător. În ele se simte mult mai prezentă lumea cultă decât cea populară: divertismentul, chiar când este vulgar, rămâne pentru un public pregătit și sensibil."[11]

Etapa propriu-zisă în care s-a format scheletul scenariului am parcurs-o în absența coordonatorului principal al stagiului, Carlo Boso, care plecase pentru câteva zile în Franța, unde se jucau alte spectacole ale sale ce-i necesitau prezența.

Atunci când un artist care formează propriul sistem de lucru de o asemenea amploare lipsește, laboratorul e afectat. Este nevoie, în cazul acesta, ca actorul să dea dovadă de profesionalism și să continue să acorde aceeași importanță celor care conduc procesul de lucru, chiar dacă autoritatea principală, în această situație, Carlo Boso, nu mai e prezentă.

M-am raportat ca actor, atât la Carlo Boso, cât și la Muriel Manea, în aceeași manieră – le-am purtat un respect imens ca artiști și am simțit întodeauna, fără excepție, dorința puternică de a nu-i dezamăgi, de a le urma cu sfințenie indicațiile pentru a concretiza viziunea regizorală. Cred că asta îmi dădea putere să rămân în picioare și să continui stagiul. Lipsa lui m-a întărit, pentru că voiam ca atunci când revine să fie mulțumit de calitatea actului interpretativ, de la care nu făcea niciodată, asemeni lui Muriel Manea sau Aureliu Mana, rabat.

Carlo a revenit din Franța și a readus în trupă echilibrul în ziua în care avem și prima reprezentație la Stra. Cu o repetiție făcută sub privirile atente ale maestrului și cu noile indicații ce veneau să îmbunătățească munca noastră de până atunci, am reușit un succes extraordinar în prima seară în care ne-am prezentat în fața publicului, pe care am reușit să-l facem să ne fie alături din prima clipă și până la final.

Energia a fost cea justă, ritmul la fel, iar noi ne bucuram de fiecare secundă petrecută în scenă. După experiența

11. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, p. 92.

de bun augur de la Stra, au urmat mai multe reprezentații la Chioggia și la Seravalle.

Nu încape, deci, niciun fel de îndoială că acest tip de teatru, această comedie bazată pe improvizaţie are nevoie de o conducere artistică prezentă și autoritară, faţă de contextele în care există un text scris în prealabil, care impune de la sine o anumită linie a disciplinei unui spectacol.

După ce am reușit să recuperez câteva nopți bune de somn și după niște vitamine luate zilnic, am reușit să mă recuperez fizic, numai că mi se deteriorase starea psihică, având în vedere că viteza cu care trebuia să acționez pe toate planurile era una vertiginoasă.

Tipul acesta de blocaj psihic e mai ușor de depășit, în opinia mea, decât cel de ordin fizic, atunci când se instalează epuizarea. Corpul a avut cel mai mult de suferit, deși nu spun că nu ar fi fost și creierul afectat, știind clar că lipsa somnului nu permite regenerarea celulelor și a structurilor nervoase. În astfel de cazuri, soluția nu trebuie căutată în exterior. Nu există nimic din ce ți-ar putea spune cei din afară care ar putea să te facă să depășești momentul. Cheia e de găsit în interior.

Fiecare zi avea ordinea ei – repetiții, paradele care sunt nelipsite din programul unei trupe de commedia dell'arte, apoi iar repetiții, iar seara spectacol. Nu exista spectacol fără paradă, și nu una de orice fel, ci una bine făcută, pentru că ea avea menirea, așa cum am mai spus, de a atrage publicul la reprezentații.

Acțiunea artistică a comicilor în commedia dell'arte începe de când ajung actorii, cu montarea scenei, cu alaiul în costume însoțit de surle și trâmbițe, pentru a anunța spectatorii că au sosit, pentru a-și face simțită prezența. Paradele lui Boso urmează întocmai tradiția originară. Tot prin aceste parade, puteai să iei pulsul comunității pentru care urma să joci. Observându-le reacțiile din timpul paradei, puteai să-ți dai cât de cât seama ce tip de public vei avea în seara reprezentației.

Chioggia mi-a adus cel mai tare aminte de casă, de Petroșani și de anii în care am activat acolo, în acest context

în care, așa cum am constatat și în timpul turneului cu spectacolul shakespearian în regia lui Boso, spectatorul nu e unul obișnuit să consume cultură și, ce e și mai dureros, e prea puțin interesat de astfel de evenimente. Atunci, pare că lupta ce o duce artistul pentru a educa devine una și mai complicată. Motoarele mele în acea perioadă funcționau tocmai din această dorință puternică de a-i face pe oameni să conștientizeze importanța culturii în contextul în care toți ne dorim o societate și o comunitate înfloritoare.

Asta m-a ajutat să duc stagiul la capăt și să închei perioada de la Chioggia, unde am avut câteva reprezentații spectaculoase.

Ce mi-a dat bătăi de cap în cadrul acestei etape de lucru a fost un număr de pantomimă pe care îl aveam de executat în cadrul reprezentației, în care aveam de reprezentat un moment al unei revelații.

Deși reușisem să mă recuperez după scurta pauză de la scris și câteva nopți dormite, ultima zi de la Chioggia am crezut că mă pune la pământ, atunci când am avut același program, dar încărcat de două reprezentații, după ultima plecând direct spre aeroport pentru a mă îndrepta către Franța.

M-am întrebat deseori cum rezistă în ritmul acesta, atât Carlo Boso, cât și Elena Serra? Cum faci să îți menții randamentul, să fii atât de proaspăt și lipsit de oboseală zilnic, după atâta efort? Mă gândeam ce anume mă diferenția de ei, de ce eu, fiind și mai tânără, nu aveam o condiție care să nu-i mai permită oboselii să se facă resimțită la lucru. Pasiune aveam, dăruire și devotament existau, ce anume nu funcționa?

M-am întrebat asta încă din prima clipă când i-am cunoscut și, pentru că nu am reușit sub nicio formă să găsesc singură un răspuns, le-am adresat întrebarea direct lor. Răspunsul a fost, invariabil, că nu este vorba doar despre antrenament, că trecem limitele lui și că ajungi apoi la un fel de virtuozitate în meserie, care se transformă și capătă valențele unui mod de viață.

E adevărat, în timp începi să te deprinzi cu ritmul și să nu mai poți fără el, el îți dă un soi de dependență. După

o singură zi liberă, am început ceea ce avea să însemne a doua etapă a stagiului internațional de commedia dell'arte, la Versailles.

Eram din nou în curtea academiei care-mi devenise atât de familiară în numai un an de zile. Echipa se modificase, dinamica grupului la fel, doar o parte dintre participanții de la Chioggia transferându-se ca să continue munca în laborator, la care s-au adăugat alți actori noi, de origine franceză.

Se punea așadar problema dacă era mai indicat să se rescrie scenariul *La pazzia di Isabella* într-o formă de adaptare în care să fie incluși și cei care erau noi în grup sau să pornim la drum cu două scenarii noi, distincte. În final, s-au făcut niște schimburi de roluri și am ajuns să primesc o nouă provocare. Maestrul Boso m-a învațat să mă despart de roluri și să renunț la ele fără prea multă durere, pentru a mă îndrepta spre altele. De la Zerbinetta, pe care o întruchipasem cu pasiune la Chioggia, Boso m-a provocat să îl joc pe Il Dottore, într-un mod diferit de cel pe care l-am făcut la stagiul de anul trecut, din 2020, de la Versailles.

Momentan, ne aflăm în etapa în care am reluat antrenamentele fizice, studiul personajelor și improvizația, pentru a putea suda noua echipă.

Mă aflu din nou în fața lecțiilor maestrului Carlo Boso, care nu obosea niciun moment să transmită mai departe tehnicile tipului de teatru căruia și-a dedicat întreaga carieră. De această dată, cunoscând limbile în care se ținea stagiul la nivel intermediar, am hotărât să mă axez pe pedagogia sa și pe a înțelege cât mai bine pe ce anume se baza ea.

Un alt plus pe care mi l-a adus stagiul de la Chioggia a fost că, în trei săptămâni petrecute în lucru intensiv, am reușit să fac un salt extrem, de la nivelul de începător în italiană la cel de intermediar. Dacă atunci când am ajuns acolo, le spuneam că înțeleg tot, dar că nu vorbesc, la final, când am ajuns în Franța, am observat dificultăți în a utiliza limba franceză, creierul meu fiind obișnuit să comunice și să gândească în italiană.

Am înțeles așadar că școala lui Carlo Boso pregătea un actor complet, cu o pregătire într-adevăr temeinică în toate disciplinele ce privesc artele spectacolului. Actorii care ies din școala lui cântă, dansează, fac pantomimă, acrobație, interpretează, știu să construiască cu mâinile lor o scenă și să înființeze o companie și chiar să devină producătorii propriilor spectacole.

Tocmai pentru că observase stadiul în care mă aflam, maestrul Boso mă provoacă la un salt periculos și îmi propune în prima zi a stagiului de la Versailles, pentru a mă pregăti pentru a putea să predau la rândul meu într-o bună zi această disciplină-miracol ce este commedia dell'arte, să țin eu partea introductivă a cursului, scurta istorie a commediei în italiană, el urmând să facă traducerea în franceză. Asta, după alte câteva nopți nedormite și după ce ajunsesem din nou într-un stadiu de epuizare cumplită. După-masa primei zile îmi aduce ocazia să fac și introducerea în studiul personajelor. Iată-mă așadar pe un drum pe care mă simt profund recunoscătoare că mă aflu.

Nu am căutat să mă aflu aici în mod special. S-a întâmplat pur și simplu, pentru că trebuia să se întâmple. În urmă cu câțiva ani de zile, simțeam un gol în pregătirea mea, acesta fiind controlul asupra fizicalității mele ca actor. Simțeam că este un teren pe care am mare nevoie să-l explorez, mai mult decât o făcusem până atunci. Nu știam exact ce cale să aleg pentru a putea face asta. E drept că Puck-ul construit de Muriel Manea a însemnat o evoluție extraordinară pentru mine, din acest punct de vedere. Doar că, după interpretarea acelui rol, am început să prind gustul exprimării prin intermediul corpului. Am început să ies din amorțire și să nu mă mai limitez atunci când vine vorba despre expresia corporală. Așa că nu-mi mai era de ajuns. Eram totuși convinsă și după munca la spectacolul *Și cu violoncelul ce facem?*, tot în regia Muriel Manea, că aveam să dezvolt, pas cu pas, și această latură, chiar dacă tot acest proces cere timp.

Cu toate astea, s-a întâmplat mai repede decât mi-aș fi putut imagina, într-un alt laborator, cel condus de către

Carlo Boso. De aceea nu mi se pare că am fost eu cea care a plecat în căutarea commediei dell'arte, ci că mai degrabă ea m-a găsit pe mine, făcându-mă să mă îndrăgostesc în mod iremediabil de ea.

Legiunea Străină Artistică a fost cea care m-a învățat să lupt cu mine însumi pentru mine, cu propria-mi slăbiciune, oboseală și epuizare, ca în laboratorul lui Grotowski sau ca în cel al lui Muriel Manea. Totodată, munca în legiune a demonstrat la propriu cuvintele lui Giorgio Strehler, pe care maestrul Boso le repeta mereu: „Teatrul se face cu sudoare și cu sânge! Întotdeauna cu sudoare și cu sânge!".

Concluzii

Teatrul laborator înseamnă, fără urmă de îndoială, cercetare. Plecând de la Grotowski, cel care a căutat în permanență esența ființei și originile sale, mă gândesc la spectacolele lui Aureliu Manea, care au fost o confesiune a sa și a actorilor săi despre atitudinea lor față de lume, iar teatrul său a reprezentat încercarea sa de a înțelege viața. Fiica lui, Muriel Manea, cea care îi este urmașă, în laboratorul pe care l-a dezvoltat, a cercetat și ea îndeaproape condiția umană. Carlo Boso, cu un alt tip de căutări, cercetează posibilitățile de transmitere a tehnicilor specifice commediei dell'arte și antrenamentul actorului într-un astfel de sistem.

Sigur că multe din încercările pe care le-au întreprins în teatru unii sau alții au fost în grabă numite cercetări. Așa cum menționam și în introducere, sunt de părere că acest termen de laborator este folosit cu mult prea mare ușurință.

Așa și în cazul actorilor. Câți nu există în lume care să-și dorească să facă meseria asta, fără să aibă talent. Și nu asta ar fi problema, pentru că în fond toată lumea are dreptul să viseze, însă faptul că mare parte dintre aceștia ajung să o și practice mă îngrijorează cu adevărat.

Trag, așadar, în această privință, cu toată puterea cu care mă investește statutul meu de artist independent, un semnal de alarmă legat de sistemul educațional teatral. Sunt de părere că, în urma unei analize pragmatice desfășurată de-a lungul a zece ani de experiență pe scenă, se impune urgent o revizuire a procesului de admitere în facultățile de teatru. Studenții ce sunt admiși la facultățile cu profil vocațional trebuie să înceteze să mai reprezinte un număr

într-un grafic, iar destinele lor să fie sacrificate pentru ca unii sau alții să-și atingă scopurile de natură financiară.

De ce? Pentru că scoțând absolvenți pe bandă rulantă care nu au abilitățile necesare să facă meseria de actor, lucru perpetuat și în cazul regizorilor sau al scenografilor, nu ajungem decât să facem un teatru defect, infirm și infim.

Peter Brook, al cărui Centru Internațional de Creații Teatrale de la Paris avea multe în comun cu cel al lui Grotowski din Italia, de la Pontedera, spune despre acesta din urmă că el de fapt nu ar fi făcut decât să ridice vălul ce stătea deasupra „a ceva ce a existat odinioară, dar a fost uitat de secole. Și anume faptul că unul dintre vehiculele care îi îngăduise omului să aibă acces la un alt nivel de percepție este arta dramatică“[1].

Aici, spune Brook, în cazul acesta, este absolut necesar un actor cu talent, pentru ca această condiție a accesului omului spectator la o percepție ce se află la un alt nivel să fie îndeplinită.

Grotowski era în căutarea unor actori care să-și dorească în mod real o evoluție personală interioară. Decroux își dorea ca oamenii ce făceau parte din echipa sa să fie complet angajați în activitățile pe care le desfășurau. Aureliu Manea căuta actorul fanatic, acela era actorul său ideal, cel pe care-l admira și și-l dorea cu ardoare și a căutat în permanență o trupă cu care să simtă că e în deplină armonie, o trupă de fanatici cu care să împărtășească viziunea sa sacrală asupra teatrului. Din păcate, deși s-a perindat din teatru în teatru, în căutarea ei, în final, Aureliu Manea nu a găsit-o decât atunci când a lucrat cu trupa Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca.

În laboratorul Muriel Manea, am conștientizat și am simțit pe propria piele că, dacă un membru al echipei este chiar și un singur milimetru în afara zonei de angajament total, spectacolul începe să se clatine.

Cert este că un actor, oricât de talentat și dăruit, dacă nu e condus cu o anumită măiestrie, și nu de orice fel de

1. Peter Brook, *Împreună cu Grotowski*, p. 31.

regizor, bâjbâie doar în încercările sale de a ajunge la public. Cred că un teatru care are șanse reale să supraviețuiască este acela în care se caută uniunea aceea specială dintre un regizor și o trupă.

Ariane Mnouchkine catalogheață ca „foarte grav“ momentul în care actorii i se împotrivesc sau când nu sunt angajați total în actul creației:

> „Cel mai grav ar fi ca atunci când eu spun «Nu, nu e încă ceea ce trebuie», actorii să se încăpățâneze și sămi opună rezistență. Atunci cred că ar fi într-adevăr sfârșitul teatrului nostru. Dacă m-aș trezi deodată că toți ceilalți n-ar fi hotărâți să meargă până la capăt, atunci eu una m-aș apuca să fabric... pantofi.“[2]

Într-o lume în care teatrul devine ideal, în mintea mea nu mai există acel conflict între actor și regizor pe care l-am întâlnit de foarte multe ori în teatrele în care am lucrat. Nu mai e necesară desfășurarea unui raport de forțe, nu mai este vorba despre egoul distructiv în procesul creativ, care dorește întotdeauna să aibă ultimul cuvânt, nici despre narcisismul personalității artistice, ci, în fapt, fiecare e gata să renunțe la propriile viziuni atâta timp cât e loc de mai bine, de un „mai bine“ care ne promite un spectacol mai bun.

Toate laboratoarele pe care le-am adus în discuție și le-am analizat în studiul de față, excepție făcând cel al lui Jerzy Grotowski, au pus un accent major pe ceea ce înseamnă funcția educativă a teatrului. Ar fi bine să înțelegem pe deplin care este rolul nostru ca și creatori, astăzi. Să ne asumăm responsabilitatea pentru sufletul spectatorului ce ni ne așază în față și ne dăruiește timpul lui prețios. Uneori nu ar fi rău să ne imaginăm ceva ce chiar e posibil să se întâmple – un spectator aflat într-o sală de teatru pentru prima sau pentru ultima dată, după caz, pentru că acestea sunt momente sacre, iar răspunderea o poartă, așadar, actorul.

2. Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, p. 11.

Lipsa de încredere între membrii unei echipe ce creează împreună poate să fie distructivă atât pentru cei care alcătuiesc echipa, cât și pentru spectator. Aureliu Manea asemăna un spectacol creat în condiții de discordie între membrii trupei unui „măr ros de viermi". El vedea creația ca pe un proces comun și care, prin urmare, cerea o purificare în prealabil, o renunțare la antipatii care nu duceau niciunde. El cerea o disciplină a actului teatral, ca scena să fie privită ca un spațiu sacru, unde „intimitatea se curăță de zgură și răutate și devine lumină"[3].

Eugenio Barba arată și el cât de importantă este încrederea între membrii unei echipe ce își propun să realizeze un spectacol împreună. El crede în angajamentul pentru celălalt și nu pentru sine, ca o condiție pentru a ajunge să îți depășești propriile limite:

> „L-am urmat orbește pe Grotowski, chiar și de la distanță. Nu modul său de a vorbi sau de a ghida actorii, ci modul în care-i proteja pentru a proteja procesul creator. Aceasta este cheia: fără încredere în altul, nu ne putem trezi capacitățile proprii. Doar angajându-ne pentru un altul depășim ceea ce credem a fi limitele noastre. Dacă se muncește pentru o idee sau ideologie, angajamentul nu durează mult."[4]

Asemeni lui Aureliu Manea, am încercat să caut și eu, de-a lungul celor zece ani de teatru pe care i-am făcut în România, o trupă căreia să simt că-i aparțin, cu a cărei viziune în ceea ce privește arta și cultura să mă identific, dar din păcate nu am reușit. Singura pe care am descoperit-o, cu care am simțit că pot fuziona realmente, a fost cea a regizoarei Muriel Manea. Totuși, nu se poate face teatru singur, nu fără actor și nici fără regizor. Nu cred, așa cum spunea și Barba, într-o angajare într-un teatru unde celălalt e

3. V. Aureliu Manea, *El, vizionarul*, p. 26.
4. Eugenio Barba, *Casa în flăcări*, p. 298.

zdrobit de propriul meu ego. În momentul în care am părăsit România, am fost convinsă că nu exista la momentul acela nicio barcă potrivită pentru mine, în care să urc și care să mă facă să rămân acasă.

Am lăsat spiritul nomad să se manifeste și să mă poarte unde e cazul pentru a-mi împlini destinul artistic. Am descoperit în Europa actori foarte bine antrenați, depășind clar nivelul celor din blocul estic al Europei. Despre fanatici, însă, pot să spun că rar i-am întâlnit. Ei pot să fie numărați pe degetele de la o mână, de fapt, nici nu facem cinci, în momentul de față. Aștept să mai crească numărul lor, aștept să întâlnesc oamenii potriviți, ca să ajung în punctul mult visat în care-mi înființez propria companie cu care să pot în sfârșit să pornesc la drum. Și pe drumul meu, nu pe unul impus de cine știe cine sau cine știe ce, doar cu prețul de a face artă, de a rămâne în domeniul acesta.

Visez la un laborator care să aducă în sfera occidentală un tip de teatru ce poartă emoții puternice, ce tratează teme sociale actuale și deloc comode, un laborator care să scoată spectatorul din zona lui de confort, pentru că sunt de părere că arta ar trebui să disturbe confortul celor care-l au, și în același timp să-l ofere celor care sunt deja disturbați.

Îmi doresc să ofer publicului meu spectacole ce, înainte de toate, au ca scop să creeze o stare profundă de atenție, și nu neapărat una estetică. Vreau ca teatrul pe care-l fac să nu se axeze pe formă, ci pe conținut. Mă interesează să modificăm în seara unui spectacol ceva în omul-spectator care se află în sală, nu pentru efectul recreativ pe care-l poate avea o reprezentație, ci pentru a evolua. Vreau să mă întâlnesc cu spectatorul care caută în teatru mai mult decât *entertainment*, căruia să-i putem oferi un tip de spectacol înălțător.

Trăim niște vremuri tulburi și ceea ce știu cu siguranță e că acest întuneric prin care noi, oamenii, orbecăim de atâta timp, ce plutește dizgrațios deasupra omenirii, poate fi combătut și disipat numai printr-o artă absolută, iar aceea este arta fără compromisuri. Sigur că este absolut necesar ca, pentru a răzbate și a ajunge la lumină, să avem

parte de prezența spectatorului, fără existența căruia este evident că nu am mai reuși să ne găsim un rost, noi, artiștii. Numai că și acesta din urmă are, la rândul lui, datoria să pună umărul la disiparea acestei întunecimi și să nu se mai complacă atunci când i se oferă spectacole de calitate îndoielnică. Pentru că publicul simte, iar această simțire nu i-o poate lua nimeni. Nu zic să ne întoarcem la perioada în care, dacă spectatorilor nu le plăcea jocul actorilor, aruncau cu roșii sau ouă în ei. Îmi doresc doar ca și publicul din România să capete o voce, să se exprime în privința unei reprezentații, pentru că în ultimii ani de zile, de când am început să activez pe scenele din țară, majoritatea spectatorilor erau transformați în niște marionete, care, la final, indiferent că le-a plăcut sau nu, aplaudau, pentru că „așa-i în teatru". Aplauzele devin astfel doar o normă de conduită la sfârșitul unui spectacol.

Maestrul Carlo Boso ne spunea adesea că publicul aplaudă pentru că își dorește să țină între palmele sale ceva ce i-a produs un sentiment de plăcere, de bucurie. Altfel, teatrul devine o mare minciună.

Aștept un public care nu se mai teme să reacționeze. Spuneam în introducere că e cert faptul că, având în vedere contextul social în care ne aflăm la nivel global, cred că artistul și arta sa trebuie să dea dovadă de curaj. Vin să adaug că avem nevoie și de un spectator curajos, unul căruia, dacă nu-i place reprezentația, să părăsească sala de spectacol sau să își ceară banii înapoi pe bilet, să devină vocal, pentru că, momentan, el se află într-o stare generală de muțenie, de surzenie, de amorțire.

Marile figuri ale teatrului de secol XX au afirmat că nu și-au dorit să impună niște metode, niște rețete clare pentru a face teatru, însă, în opinia mea, au făcut-o. Majoritatea și-au catalogat activitățile teatrale ca fiind încercări sau căutări, spuneau că arta lor caută mai degrabă să formuleze anumite întrebări și nu se axează pe a oferi răspunsuri. Răspunsurile, după părerea mea, se articulau odată cu întrebările acestora.

Nu l-am cunoscut nici pe Grotowski, și cu mare regret spun că nici pe Aureliu Manea nu mi-a fost dat să-l întâlnesc, deși relația strânsă de prietenie și colaborare ce mă leagă de Muriel Manea se născuse cu puțin timp înainte ca el să ne părăsească. I-am cunoscut pe acești doi mari titani ai artei teatrului din fotografii, din studii, din articole, din documentare, dar întotdeauna m-am simțit extrem de aproape de ei. Mă simt parte din echipa lor, împărtășind aceleași viziuni în ceea ce privește scopul unei reprezentații teatrale, modalitatea de construcție a unui spectacol și, cel mai important, ader la conceptul de actor sacral pe care ambii l-au formulat de-a lungul vieții lor.

Laboratorul Muriel Manea a însemnat pentru mine cea mai importantă etapă și cea mai solidă a carierei mele de actor. Acolo m-am format, înăuntrul acelui laborator m-am descoperit cu adevărat și am învățat să-mi depășesc limitele cu fiecare secundă petrecută la lucru. Am învățat să investesc aceeași energie pe care o investesc în spectacol, iar la repetiții am înțeles cu adevărat ce înseamnă puterea pe care un actor o are de acolo de sus, de pe scenă, asupra omului-spectator ce-l privește de jos. Mai mult, laboratorul lui Muriel a dezvoltat în mine un tip de fanatism, pe care, sigur, l-am purtat oarecum dintotdeauna în structura mea, și care mi-a servit ulterior în laboratorul de teatru popular al lui Carlo Boso.

Fără antrenamentul deprins din laboratorul Muriel Manea, fără o disciplină aparte, fără rigurozitate, nu aș fi reușit să fac față provocărilor din spațiul teatral european. Țin pe această cale să-i mulțumesc din tot sufletul regizoarei Muriel Manea pentru lecția de teatru pe care mi-a oferit-o timp de zece ani de zile pe care i-am petrecut lucrând împreună. Sunt actorul de astăzi datorită ei.

Practic, nu am făcut decât să port toate cunoștințele acumulate în materie de teatru dintr-un laborator în altul. Am avut puterea să păstrez din primul ceea ce-mi servea în al doilea și chiar să merg și mai departe și să modific în funcție de nevoi cunoștințele de până atunci.

Muriel Manea mă pregătise pentru întâlnirea cu Carlo Boso. Am continuat să fac un teatru care își respectă publicul, condiție absolut necesară și în viziunea regizorului italian. Carlo Boso caută un actor antrenat, cult și care pe scenă dă dovadă de generozitate. Fără să-mi propun neapărat, se pare că am căutat regizorul care, la rândul lui, este capabil de o generozitate fără margini în relația cu actorul. Am fost destul de norocoasă până acum să-l și întâlnesc, în persoana celor doi cu care am lucrat în ultimii ani.

Actorul din mine nu va înceta niciodată să se formeze, să se adapteze, să se schimbe în funcție de nevoile teatrului pe care îl fac. Fiind într-o permanentă transformare, peste calitățile actorului estic am suprapus puțin și din cele ale celui occidental.

Ceea ce pot afirma cu bucurie este că în școlile de teatru din est, chiar dacă nu în număr mare, mai putem regăsi această calitate esențială pentru actor astăzi – generozitatea. Actorii francezi îmi par că lucrează mai greu pentru celălalt, se desprind mai greu de ego pentru a construi o lucrare de grup, iar pe cei italieni îi văd așa cum au fost descriși de Vito Pandolfi, cu trimitere la o perioadă din trecutul cultural al Italiei, în care actorul era capabil de sacrificii enorme pentru a oferi publicului calitate, caracterizare valabilă, după mine, și astăzi:

> „Actorul este însoțit de un nomadism instinctiv, ireductibil, care înseamnă sete de libertate, neîncredere față de orice legături. Suferințele și pasiunile sunt dominate la acest tip de actor de dragostea adâncă și neprecupețită pentru propria-i meserie, care este suprema lui rațiune de viață (existența spectacolului teatral este atât de grea încât nu se poate explica decât printr-o nevoie spirituală pe care o au nu spectatorii, gata să-l uite imediat, ci interpreții lui).
>
> Trândavi și pe negândite foarte dinamici, zgârciți cu aproapele și chiar cu tovarășii, dar generoși cu ei înșiși și pentru cei din jur, din pură megalomanie, ignoranți

până la absurd și pedanți în mod prostesc, adulatori cu cei puternici, dar capabili uneori să izbucnească în revolte, plini de superstiții, impermeabili la orice cunoștințe, pătimași, dar întotdeauna provizoriu, ușuratici când socotesc că vorbesc serios, profunzi când nu se controlează, vicleni și foarte expansivi, puerili și totuși cu o străveche înțelepciune, vioi și întotdeauna plini de vitalitate, gata în orice clipă să-și riște pielea cu spectacolele lor, sclavi ai publicului pentru a-i putea apoi deveni stăpâni, repeziți, impetuoși, ordonați în dezordine, exacți în contratimp, incisivi, zeflemitori, tenace, nețărmuit de pasionați, aceștia sunt comedianții italieni, care au constituit fără îndoială un element al civilizației italiene și poate una din cele mai luminoase forme de viață ale poporului italian."[5]

În fapt, ceea ce am înțeles după toate aceste cercetări pe care le-am întreprins pentru elaborarea acestui studiu este că, deși există, așa cum am arătat, diferențe minore și majore între tipurile de laborator expuse, elementul comun ce le leagă pe toate este tocmai acest tip de actor fanatic pe care l-am adus de atâtea ori în discuție aici. El a fost căutat generații la rând, începând de la nașterea laboratorului. Nevoia existenței sale a fost articulată în trecut, iar ceea ce am încercat să fac eu acum a fost să readuc această nevoie în lumină.

Am întâlnit de câteva ori, în toți acești ani de activitate, actori care aveau o predispoziție pentru a deveni actori de laborator. Mare parte din ei s-au pierdut pe drum, renunțând la fanatism, din cauză că nu au reușit să-și găsească o cale pe care să meargă împreună cu alții ce le semănau. Nu este deloc ușor să găsești un sistem de laborator și mai apoi să te integrezi în el. Unii au dezertat, ajungând pe o pantă a renunțării către care au fost împinși tocmai de această incapacitate de a se integra.

5. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. III, pp. 274-275.

Și atunci ce se întâmplă cu un astfel de actor care nu-și găsește locul? Începe să se gândească că problema e la el, că e el prea pasionat. Am auzit colegi spunându-mi asta. Se uitau în jur și se gândeau de ce pe ei îi afectează atât de mult lipsa calității unui spectacol, lipsa disciplinei și a rigurozității în cadrul unui sistem de lucru, faptul că trebuiau să depună eforturi colosale ca să lucreze împreună cu colegi ce aveau egouri imense și distructive, care nu-i lăsau să asculte partenerul și îi aduceau în punctul în care refuzau orice fel de propunere.

M-am aflat și eu de foarte multe ori în situația în care aceste gânduri nu m-au lăsat să-mi găsesc liniștea. Tocmai pentru că mă vedeam aproape singură în laboratorul Muriel Manea, de foarte multe ori am avut tendința să renunț. Cel mai puternic am resimțit asta în perioada în care am stat departe de scenă, într-un moment al vieții mele în care am fost nevoită să fac altceva pentru a supraviețui. Atunci am trecut printr-o perioadă cumplită, în care simțeam că e de ajuns să fiu departe de scenă ca să mor, să mă sting încet, singura mea șansă de supraviețuire fiind reîntoarcerea pe acea bucată de scândură numită scenă pe care o prețuiesc atât de mult. Mă uitam în jur și mă întrebam de ce alți colegi care au trecut prin asta, care au fost rupți de teatru, nu au resimțit această lipsă la fel ca și mine. De ce pe ei nu-i durea atât de tare cum m-a durut pe mine, pentru care această chestiune a distanțării de teatru devenise una de viață și de moarte? Mai târziu mi-am oferit singură răspunsul. Era fanatismul din mine care mă-împingea la astfel de stări și, așa cum afirma Pandolfi despre comedianții italieni, teatrul devenise și în cazul meu o „rațiune de viață".

Așadar, sfatul meu pentru toți actorii care simt că nu pot să trăiască fără a face asta este să nu deznădăjduiască și să continue să-și caute laboratorul în care să se simtă compleți, în care să-și poată desăvârși arta. Problema nu e la ei, așa că lupta trebuie dusă mai departe, fiind una nobilă, pentru un tip de teatru curat și adevărat.

Cred că teatrul are nevoie astăzi de actori vocali, de regizori vocali și de spectatori și mai vocali pentru a fi unul măreț!

> „Discipolul, spune Grotowski, trebuie să răsfrângă imaginea maestrului în lume, să-i dea strălucire, să-i intensifice importanța, transformându-se în martor-valorizator, dar totodată trebuia să se constituie în martor-prădător, care se hrănește din zestrea maestrului, o exploatează și convertește în opera proprie. Doar această dublă contradicție îi permite să nu eșueze în banal epigon, ci să se constituie în moștenitor."[6]

Nu pot decât să-mi asum această cale pe care mă aflu acum și, odată cu ea, întreaga responsabilitate ce derivă de aici. Bagajul de cunoștințe pe care mi l-am format de-a lungul timpului în care am lucrat în aceste două tipuri de laborator este unul imens. Omul adună cunoștințe pe durata întregii sale vieți, dar, la un moment dat, mă întreb dacă tot acest efort de a le aduna nu este în zadar, dacă ele nu sunt transmise mai departe. Urmărindu-i la lucru pe acești maeștrii ai diferitelor forme de artă, am conștientizat că sarcina ce-mi revine, odată ce am preluat o parte din cunoștințele lor, este să fac în așa fel încât ele să ajungă mai departe.

De altfel, nu pot nega că resimt puternic că mă paște tocmai o asemenea etapă de transmitere a cunoștințelor acumulate până în prezent. Simt nevoia să dau, ca să mai pot primi ulterior.

Cred că e important acest proces de transmitere pentru a nu pierde contactul cu acești mari oameni de teatru ai secolului XXI. Munca lor desfășurată de-a lungul întregii vieți nu va fi niciodată în zadar, ci, dimpotrivă, devine o resursă importantă pentru arta teatrală contemporană.

Mulțumirile mele nemăsurate merg astfel către Muriel Manea, către Carlo Boso și, nu în ultimul rând, către Elena

6. George Banu în prefața de la Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, p. 48.

Serra, care au fost cele mai puternice influențe ale mele pe plan profesional, spiritual și uman. Mulțumesc pentru că mi-au permis să le stau alături și că mi-au acordat încredere pentru a le deveni moștenitor.

Reverență! *Chapeau*!

Versailles, 2021

Anexa 1
INTERVIU CU ELENA SERRA

B.H.: *Ai părăsit Italia, unde te-ai născut, pentru a-ți urma visul la Paris. În calitate de actriță, regizor de teatru, formator și, în cele din urmă, mim, ai un* background *multidisciplinar. Care a fost parcursul tău profesional și ce te-a atras în domeniul pantomimei?*
E.S.: Cum a apărut *mima* în viața mea? În Italia studiasem arte plastice și mă pregăteam să devin scenograf sau designer de costume de teatru. De asemenea, luam de mult timp lecții de dans și teatru și îmi plăcea să cânt; făceam parte dintr-o mică trupă și obișnuiam să dăm concerte. În general, am iubit dansul, muzica, sculptura și teatrul. În vara anului 1985, când aveam 20 de ani, am mers în Toscana pentru a participa la un seminar de patru săptămâni cu Marcel Marceau. Iar întâlnirea cu această *artă a tăcerii, mimul*, m-a emoționat atât de mult încât am avut o revelație: mima era arta care reunea tot ceea ce iubeam – corpul, ca și forța sculpturii, lejeritatea dansului, profunzimea teatrului, ritmul muzicii. Mi-am spus că trebuie să las totul și să-l urmez pe acest maestru Marcel Marceau la Paris. Și cu frică, dar și cu curajul specific tinereții, am plecat.

B.H.: *Cum ai devenit asistenta lui Marcel Marceau? Ai făcut parte și din spectacolele sale, care erau practic construite sub forma unui solo, dar și din cele ale companiei sale, cu care ați făcut de fapt un turneu mondial. Ce a însemnat această experiență pentru tine?*
E.S.: La sfârșitul celor trei ani de studiu, în 1988, cu diploma obținută, Marcel Marceau m-a întrebat dacă nu vreau să-l

însoțesc în America pentru a-l asista la un extins seminar de vară. Și acolo a început totul, cu colaborarea. Dacă la început eram doar un tânăr student care putea să le arate exercițiile cursanților, dragostea pentru transmitere începea să se nască în mine. Am vrut să învăț totul de la acest mare artist și, după câțiva ani de lucru cu el, m-a întrebat dacă vreau să-l înlocuiesc la Școala Internațională de Mimodramă, când era în turneu cu soloul. Această experiență de predare a fost fundamentală pentru mine ca profesor. Apoi, în 1992, Ministerul Culturii i-a acordat în sfârșit lui Marcel Marceau o subvenție pentru a putea reconstitui o companie de mimă, din care am făcut parte și eu, și am jucat din 1992 până în 2005 în toată lumea, cu spectacole care erau mimodrame colective. Cum ar fi *Mantaua* după Gogol, prima mimodramă pe care Marcel Marceau a pus-o în scenă cu prima sa companie, în 1951.

B.H.: *Ai predat mulți ani la școala lui de mimă. Ce te-a condus spre această direcție de pedagogie și pe ce se bazează ea astăzi? De ce consideri că este important ca aceste tehnici să meargă mai departe?*
E.S.: S-ar putea spune că am început să predau la 25 de ani, ca un tânăr discipol, în timp ce acum predau de 30 de ani și de atunci m-am format și m-am inspirat din toate tehnicile teatrului gestual: mima corporală dramatică a lui Etienne Decroux, noțiunile de pedagogie ale lui Jacques Lecoq, și, bineînțeles, întregul repertoriu de tehnică și poezie al lui Marcel Marceau. Iar în ultimii 20 de ani am lucrat și cu Carlo Boso, care predă commedia dell'arte, pentru că eu cred că trupul actorului trebuie să aibă o mare disciplină pentru a reuși să atingă spectatorul.

B.H.: *Când vorbești despre pantomimă, pui în discuție de multe ori un angajament total. Ce înseamnă să fii un actor care se dedică total actului artistic?*
E.S.: Pantomima nu este singura definiție care poate fi folosită, în acest context. Astăzi vorbim de *artele mimetice și*

gestuale pentru a defini întreaga gamă de învățături diferite legate de dramaturgia corpului. *Artă* sau pluralul cuvântului, pentru că este vorba de mult mimetism cu influențe din alte discipline. Și *gest*, pentru că mulți artiști doresc să spargă vechea imagine a cuvântului „mim”, care adesea duce la o estetică învechită. Deci putem spune că pantomima este o „specialitate”, un limbaj specific care respectă o narațiune, în timp ce cuvântul „mim” poate rămâne mult mai larg: abstract, absurd, burlesc, simbolic... În orice caz, da, corpul este instrumentul principal și este fundamental să fie implicat total în actul dramatic.

B.H.: *Lucrând în acest mod, la acest nivel, îmi imaginez că pregătirea, disciplina și rigoarea au fost elemente esențiale ale activității tale. Spune-mi, te rog, puțin despre ceea ce reprezintă antrenamentul în sistemul tău de lucru. A devenit în timp mai mult decât o metodă? A devenit un mod de viață?*

E.S.: Se poate spune că, odată cu timpul, experiența și toate influențele artistice, precum și diversitatea de discipline ale diferiților maeștri care m-au ajutat să mă construiesc ca profesor, au făcut să am acum propriul meu mod de lucru. Poate că sunt pe cale să devin un „maestru”, și spun asta cu toată umilința, pentru că știu că cei care și-au petrecut viața dedicați total pasiunilor lor se numesc maeștri. Și sunt 40 de ani de când m-am îndrăgostit de mimă! Această artă mă însoțește în transmiterea acestei discipline teatrale pe care o consider esențială pentru actor, pentru că baza jocului se întâmplă în corp înainte de toate. Da, cred că viața privată și viața artistică sunt acum foarte legate, pentru că artistul nu pleacă niciodată în vacanță!

B.H.: *Să rămânem în domeniul formării. Știm foarte bine că trupul nostru este uimitor atunci când ajungem să-l cunoaștem și să-l vedem ca pe un instrument vital în munca noastră. Are într-adevăr o memorie extraordinar de puternică, dar sunt curioasă, poate fi pantomima ca și mersul pe*

bicicletă? Doar o practică temeinică poate duce la precizie sau este posibil, în ciuda trecerii timpului și a lipsei de practică, să poți lucra cu elementele odată stăpânite?
E.S.: Mima, ca orice altă disciplină artistică, trebuie practicată astfel încât să rămână vie în corp. Ar fi ca și cum un muzician, un dansator sau un pictor care nu exersează mult timp ar avea dificultăți în a fi la fel de eficient, pentru că este un fel de antrenament. Dar, de exemplu, un artist „maestru" nu are nevoie să se întoarcă la pregătirea unui tânăr student pentru a cânta bine, deoarece a căpătat o anumită virtuozitate în disciplina sa.

B.H.: *Lucrând cu tine, am înțeles cu adevărat ce înseamnă să comunic în tăcere, prin tăcere, prin corpul meu, ceea ce a fost o revelație atunci când te-am cunoscut. Ce te atrage la acest mod de a transmite emoții, sentimente sau chiar un mesaj către lume?*
E.S.: Pentru mine, tăcerea este un lucru magic, minunat, important și esențial. Tăcerea este un moment suspendat înainte de a se întâmpla ceva important. În viață există liniște înainte ca un nou-născut să scoată primul strigăt la naștere. Iar dirijorul cere liniște înainte de începerea concertului. Tăcerea este un limbaj universal, ca și mima, și trebuie să știm să o ascultăm. Trăim într-o lume în care zgomotul este infernal și constant. Oamenii vorbesc pentru a nu spune nimic, așa că tăcerea este „poezie" pentru mine. Mesajul pe care aș vrea să îl transmit este că tăcerea ne poate elibera de furie și violență, pentru că oricine este capabil să accepte tăcerea devine o persoană umilă, empatică și un foarte bun ascultător.

B.H.: *L-ai urmărit pe regele pantomimei până la sfârșitul vieții sale, ați lucrat împreună timp de 20 de ani. Poate că te scot din zona ta de confort cu această întrebare, dar aș vrea să știu cum te-ai simțit când Marcel Marceau nu a mai fost, brusc, acolo? Cum ai resimțit despărțirea de maestrul tău? Cum te-a schimbat această pierdere? Ce s-a*

întâmplat cu arta ta după ce a căzut stâlpul? Tu însuți ai devenit un stâlp al acestei ramuri a artei, mi se pare.
E.S.: Marcel Marceau a fost ca un „tată” spiritual pentru mine, așa că atunci când a plecat am fost extrem de emoționată și de tristă, dar am fost cuprinsă și de o misiune: aceea de a-mi continua munca de profesor pentru ca poetica și arta tăcerii lui să fie transmise mai departe tinerilor actori în devenire. Nu mai suntem mulți dintre noi care să cunoaștem și să transmitem mai departe repertoriul său, care a devenit un patrimoniu artistic, așa că singura mea preocupare este să mă întreb cine dintre generațiile tinere va putea continua acest învățământ după mine.

B.H.: *Întâlnirile sunt, evident, extrem de importante în profesia noastră, iar tu ai avut parte de unele extrem de speciale. În afară de Marcel Marceau, faci parte acum din Garda de Fier a Legiunii Artistice Străine, așa cum o numesc eu, în echipa maestrului Carlo Boso, și predai pantomimă la AIDAS Versailles. Cum l-ai cunoscut pe Carlo? Ce v-a adus împreună, pentru ca astăzi să devii unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui?*
E.S.: L-am cunoscut pe Carlo Boso când eram în turneu cu Marcel Marceau, a venit să vadă spectacolul. În 2005 și-a deschis Academia de Artele Spectacolului și m-a invitat să mă alătur echipei de profesori, pentru a conduce cursurile de mimă și pantomimă. Mi-am spus că dacă școala Marcel Marceau și-a închis porțile în 2005 și școala lui Carlo le-a deschis, este un semn; am spus *da*.

O amintire foarte bună este cea a lui Marcel Marceau, care a venit să țină un *masterclass* pentru prima promoție AIDAS. Carlo îl cunoștea pe Marcel Marceau și i-ar fi plăcut să-l primească mai des la școala sa. Dar, la scurt timp, Maestrul Tăcerii s-a îmbolnăvit și în 2007 s-a alăturat îngerilor. Carlo Boso este, de asemenea, un maestru în arta sa de commedia dell’arte și mi s-a părut evident să-mi continui predarea în cadrul proiectului academiei sale, pentru că mima este esențială pentru commedia dell’arte, dar și

pentru actor în general. Colaborarea noastră durează de mai bine de 16 ani și cred că vom continua, cu pasiune și implicare, proiectul de formare a tinerelor generații care vor veni și de însoțire a companiilor care fac spectacole în tradiția pură a teatrului popular.

B.H.: *Omenirea trece printr-o criză profundă. De ce este teatrul important astăzi, care ar fi funcția sa într-un astfel de context? Te-aș ruga, de asemenea, să transmiți câteva gânduri, un mesaj tuturor colegilor noștri care sunt deja actori, un altul pentru cei mai tineri care se gândesc să urmeze această cale a artelor și, în final, unul pentru public.*
E.S.: Omenirea este astăzi pusă la încercare, mai ales prin prisma acestei crize globale legată de pandemie. Iar artiștii sunt cei care au plătit un preț foarte mare, pentru că în orice criză se crede că teatrul și arta în general nu sunt necesare. Dar aceasta este o greșeală, pentru că omul fără artă cade în ignoranță și tristețe, pentru că teatrul este și politic și uman și avem nevoie să visăm și să sperăm într-o lume mai bună chiar mai mult atunci când avem probleme sau trecem prin crize.

Mesajul pe care aș vrea să îl transmit tinerilor, indiferent dacă vor să devină artiști sau nu, este că pentru a merge mai departe trebuie să lupți și să crezi în propriile vise, să nu te descurajezi, să ții dragostea vie ca o flacără care arde în tine, pentru că doar dragostea și pasiunea pentru arta ta îți pot aduce rezultate.

Iar mesajul către public ar fi: fără public, actorul nu există, așa că vă mulțumesc! Mulțumim, dragi spectatori, că veniți în continuare în sălile de teatru pentru a-i aplauda pe creatorii de vise!

Anexa 2
INTERVIU CU MURIEL MANEA

B.H.: *Muriel, aştept, e adevărat, de multă vreme să pot să îți spun „ai cuvântul!”, și asta în afara scenei, pentru că acolo știm deja că vorbeşti tare și clar. Așa că hai să începem cu prima întrebare pentru tine și să ne spui de ce crezi că are lumea astăzi nevoie de teatru laborator și cum îți definești tu laboratorul?*

M.M.: Lumea are nevoie de mesaje clare, concise și complexe, în acelaşi timp. Pentru transmiterea acestor mesaje, unealta trebuie să fie extrem de bine antrenată. Și asta face laboratorul – transformă omul actor într-un semizeu, greu de atins, dar foarte ușor de înțeles.

Mi-aș defini laboratorul ca fiind o muncă asiduă, continuă cu interiorul și cu exteriorul. O muncă grea care ne obligă să ne forțăm limitele, să ne zdruncinăm lumea, să ne deconstruim mereu, ceea ce este extrem de greu când vorbim de egouri. Iar actorii au egoul extrem de bine conturat, extrem de puternic, inclusiv regizorii, artiștii, în general. Laboratorul meu deconstruiește și reconstruiește și tot sistemul de deconstrucție este dureros atât la nivel emoțional, cât și fizic pentru unealtă, adică pentru actor. Pentru a ajunge la un spectacol construit în maniera de laborator, vorbim de actor, care trece prin tot sistemul de ardere. Pentru un produs finit care ajunge la spectator, avem nevoie să parcurgem un întreg proces de lucru. Acest proces este extrem de complex. Acesta este de fapt laboratorul, un proces care prelucrează actorul în mod special.

B.H.: *Care e actorul ideal pentru tine?*
M.M.: Eu mi-aș dori un actor fanatic – dispus să își depășească limitele fizice și psihice când vine vorba de scenă, dar în același timp să aibă și o doză de cultură și mult bun simț.

B.H.: *De ce e importantă pentru tine doza aceea de cultură?*
M.M.: Pentru a putea să îmi înțeleagă și mai bine construcția ritualului. Să înțeleagă ce înseamnă ritual – tot ce faci în complexitate cu o disciplină ieșită din comun înseamnă ritual, mecanic. Faci teatru, joci pe scenă sau transformi jocul în ritual. Ritualul construiește de fapt esența și profunzimea unui spectacol. Fără ritual avem doar formă fără fond, goală.

Am spus mai apoi că e important ca actorul să aibă bun simț. Iar asta e important, pentru că, prin prisma acestui bun simț de care dă dovadă, actorul este dispus să te audă atunci când îi vorbești. Pentru că bunul simț tempereazăegoul și face parte dintr-un bun dialog. Dacă actorul este doar fanatic și mult prea plin de el, devine greu de stăpânit și de strunit. Și în loc să mă concentrez pe complexitatea construcției mesajului, adică a spectacolului, trebuie să mă concentrez pe îmblânzirea actorului. Pot să fac asta, dar îmi ia din energia construcției spectacolului, și de fapt despre asta vorbim, pentru că spectacolul și mesajul și ritualul lui sunt necesare să ajungă la spectator.

B.H.: *Cum a reușit Laboratorul tău să rămână în viață, în ciuda repetatelor încercări ale sistemului de a-l minimaliza, de a-l ignora?*
M.M.: Foarte greu! De multe ori am fost tentată să renunț, dar, cum am mai spus, așa cum Laboratorul are ca scop transformarea actorului, deconstruirea și reconstruirea lui, la fel și eu lucrez cu mine în fiecare zi, spre deconstruirea și reconstruirea mea, din interior spre exterior. E o muncă permanentă cu mine. Când sunt pregătită, atunci mă urc pe scenă și încep să lucrez cu actorii. Teatrul devine un mod de viață, nu ai cum să le separi. Asta include disciplină, discernământ, meditație, respirație, yoga, exerciții fizice.

B.H.: *Grotowskian de-a dreptul...*
M.M.: Da, trag spre Grotowski, dar am și tendințe artaudiene.

B.H.: *De ce faci yoga cu actorii tăi?*
M.M.: Pentru a fi antrenați fizic și psihic, yoga fiind o formă mult mai complexă decât sportul în sine – respirație, dozarea respirației, dozarea gândului în fața durerii, reacția noastră în fața ei – de fapt, cum gestionăm durerea din corp. E o provocare. Tendința noastră ca oameni este să fugim de durere. Dar yoga te obligă să accesezi niște poziții care cer un soi de transformare meditativă pentru a face față durerii. Și când poți face asta, ajungi la forma de zeificare în scenă și nimic nu te mai poate opri.

B.H.: *Apropo de oprit, pe tine ce te-a ținut să nu faci asta?*
M.M.: De câte ori mă reîntorc la mine să îmi ascult gândurile – pentru că și eu, ca orice om, am tendința de a fugi de durere, durerea provocată de breasla care nu îmi acceptă munca –, atunci când mă reîntorc în mine și privesc și mă gândesc care este misiunea mea, de ce m-am încarnat, de ce sunt aici, de ce fac asta, de ce e ca o durere sfâșietoare chemarea scenei și nu pot sta departe de ea, atunci mă concentrez pe acea durere și învăț să respir, să o accept și să trimit oxigenul în zona dureroasă ca să poată respira spectacolul, munca, mesajul și tot ce am de spus lumii. Și nu e vorba despre mine, Muriel Manea. Simt că și eu sunt o unealtă aleasă. Prin mine trec niște mesaje, iar eu le transform într-o continuitate, actorul venind în continuarea mea, e ca o prelungire a mea. Apoi, de fapt, Universul vrea să vorbească oamenilor. Cum poate să vorbească oamenilor sfâșietor și puternic? Prin teatru, prin mesajul viu.
Lumea în care trăim e adormită, se află într-un confort occidental, dar sufletele nu sunt trezite, mintea nu e trează, nu e ascuțită, toată lumea zace într-o acceptare inertă, și e timpul schimbării, simt asta foarte puternic. Și simt că fac parte, alături de mulți alții, din provocarea acestei schimbări. Oamenii pleacă de la spectacolele mele gândindu-se,

ceea ce e mare lucru. Sunt împinși înspre ei, înspre schimbare, înspre a-și dori schimbarea, înspre a-și pune întrebări – cine suntem, de ce suntem, unde ne ducem, care e rolul nostru?

B.H.: *S-a tot spus despre spectacolele tale că sunt de elită. Faci un teatru de elită?*
M.M.: Tocmai am spus că elita nu mă acceptă. Între ghilimele elita – breasla. Elita e calitatea omului, indiferent de clasa socială. Teatrul pe care îl fac se adresează sufletului, spiritului omului, conștiinței sale, indiferent de statutul social.

B.H.: *Ai portretizat în mai multe dintre spectacolele tale figura omului cenușiu, depersonalizat. Ne aduci în față ființa umană care se află într-un crud și sfâșietor proces de degradare. Crezi că această oglindă poate să îndrepte moravurile unei societăți atât de bolnave?*
M.M.: Da, cred că e necesară această oglindă. Într-o măsură mai mare sau mai mică, ea are capacitatea să aducă schimbarea, depinde de deschiderea spirituală a omului-spectator, deschiderea sufletului. Atinge fiecare om, indiferent de pregătirea lui spirituală. Toți sunt atinși. Așa îi simt de fiecare dată când îi văd cum ies din sala de spectacol – gânditori, mulți cu lacrimi în ochi, alții zâmbind. De-a lungul carierei mele am întâlnit mulți spectatori care au venit și mi-au mulțumit pentru curaj. Au venit oameni care mi-au spus „m-a durut, dar e bine, înseamnă că simt ceva!”. Îmi place să îmi tratez spectatorii ca pe niște oameni aleși, care s-au întrupat cu un scop și nu sunt aici doar să îngroașe rândurile.

B.H.: *Cum comentezi fenomenul prostituției în artă din România, la momentul actual? Artaud ne cerea încă de la 1900 să încetăm să mai facem asta. Tu ce părere ai?*
M.M.: Aici aș vrea să îl citez pe Aureliu Manea. Răspunsul lui este unul foarte clar:

„Se cere o limpezire a actului teatral. Este necesar să facem asta acum, când, mai mult ca oricând, teatrul

alternează între știință și improvizație. Cel chemat să realizeze efectul, cel care construiește ritualul, cel care transmite ideea și controlează jocul dintre scenă și sală este cel numit regizor. Sunt obsedat de o idee mai veche și cred că scopul nostru este de a da curs acestei obsesii în numele clarității unei meniri – aceea de a ne face drum spre adevăr. Arta regiei este mult mai complexă decât se crede. Și noi vrem să facem transparentă cutia în care este ascuns mecanismul, aș spune robot, al acestei relații dintre creator și spectacol.

Nu cred într-un regizor care nu este angajat teoretic, care nu este un luptător pentru ideile înalte ale umanității. Dar am ajuns la concluzia că, în zona de discuții teatrale, ideea a luat prea mult locul faptului de tehnică teatrală. Cred și am convigerea că a sosit timpul unei limpeziri a apelor. Dar fac asta pentru a atrage din nou atenția asupra rolului conducător al regiei. Dar nu al unei regii întâmplătoare, ci al uneia științifice. Regia este o știință, și nu orice nechemat are dreptul să realizeze actul teatral. Actul de teatru presupune o răspundere imensă și dorim, o dată pentru totdeauna, să afirmăm calitatea de ales a regizorului.

Spectacolul presupune un mecanism complex care se cere pus în mișcare cu forță și înțelepciune. Aceasta aș numi-o eu știința regiei, această pricepere de a construi mecanismul care este însuși spectacolul. Revin la ideea ritualului scenic și spun că, dacă nu există ideea, nu există nici spectacolul. Dar calitatea teatrului stă în această comuniune extraordinară dintre autor, regizor și actor." (*Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, pp. 31-32)

B.H.. *În cazul acesta avem un regizor ales, un om-actor de factură aleasă, precum și un spectator ce are aceeași natură. Crezi că e o utopie, tipul ăsta de desăvârșire a unui spectacol?*

M.M.: După cum s-a demonstrat de-a lungul timpului, este realizabil. Pentru că am trăit catharsisul ca spectator, asistând la niște creații fabuloase ale unor artiști desăvârșiți.

„Spectatorul vine la teatru pentru a se împărtăși cu bucurii ale creației. Or, nu se poate naște acea eliberare, acel catharsis comun, fără să fim stăpâni pe toate efectele lumii. Fenomenul teatrului este atât de complicat, încât simpla dibuire printre soluții nu este o metodă. Teatrul este o știință a sugestiei directe sau a ideii și din pălărie nu iese nimic atunci când oamenii de teatru se încurcă unii pe alții" – Aureliu Manea a spus aceste cuvinte atât de puternice și asumate. (*Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 33)

B.H.: *Dacă tot vorbeam de utopii, o reformă a sistemului este tot o utopie sau e posibilă realmente?*
M.M.: Tocmai despre această reformă vorbesc mereu în spectacolele mele. Această reformă atât de necesară pentru a nu fi pierduți pentru totdeauna. Nu știu dacă se va înfăptui în timpul vieții mele, dar vreau să facă parte din memoriilor reformatorilor care vor reuși la un moment dat. Sunt ferm convinsă că se va ajunge la o reformă și că teatrul își va ocupa locul binemeritat în spiritualitatea Universului. Tot Aureliu Manea spune:

„Pentru a da o formă artistică apropiată de înălțimea sublimă a meditației, avem, în primul rând în viață, și trebuie să avem în teatru tot așa, o disciplină care este pentru noi armura zilei și a nopții. Fără rigurozitate, fără o atenție sporită ca un foc ce nu are voie să se stingă, nimeni nu poate face teatru." (*Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 36)

B.H.: *Ai făcut câteva spectacole-manifest...*
M.M.: Da, tocmai pentru a sublinia necesitatea unei reforme teatrale și universale în același timp, pentru că vorbim de omenire în general, la nivel global.

B.H.: *Crezi că ele și-au îndeplinit misiunea? A fost simțită mișcarea de manifest?*
M.M.: Nu atât de mult pe cât mi-aș fi dorit. Dacă ar fi fost auzite așa cum mi-aș fi dorit eu, poate acum nu am mai fi

nevoiți să muncim pentru o reformă, în continuare. Dacă am fi ajuns la acel ideal, de a fi auzit, ar fi fost bine.

B.H.: *Dar iată că manifestul continuă. Continuă azi, în 2023, când lucrăm împreună la* Casa de pe graniță *de S. Mrożek*.
M.M.: Da, vorbim fără îndoială de războiul din noi și din afara noastră, de efectele abuzatorilor. De asemenea despre istorie, cu agresiunile ei paralizante pentru om ca individ, dezintegrarea unei societăți, lipsa curajului, lipsa manifestului, lipsa unei reforme.

B.H.: *Toate motivele astea le putem regăsi și în spectacolul* Și cu violoncelul ce facem? *de Matei Vișniec, pe care l-am lucrat împreună în 2019, desigur, cu toate reflectoarele întoarse către sfera artistică. Este Muriel Manea violoncelistul din spectacol?*
M.M.: Da!

B.H.: *În cazul ăsta, să sperăm că tu ai unde să fugi! Ajungi să fii profet în țara ta, ce părere ai?*
M.M.: Îmi doresc asta, dar nu știu dacă pe viitor se va vorbi despre mine ca profet în țara mea sau despre o ființă care și-a dorit a fi profet în țara sa.

B.H.: *Sau despre o ființă care a ajuns să fie profet, dar nu în țara sa, cine știe? Faci un teatru cu deschidere europeană, deși ești foarte atașată de Balcani și Estul Europei.*
M.M.: Da, sunt. Am rădăcini foarte puternice și nu întâmplător m-am născut aici.

B.H.: *Fără îndoială, asta e clar. Dar te simți pregătită să vorbești lumii întregi?*
M.M.: Da. Asta simt de când m-am născut. Doar că pentru a evolua până la a avea calitatea de profet, am nevoie de Balcani și de toate trăirile acestea atât de furtunoase și de profunde.

B.H.: *Ce părere ai despre teatrul occidental în comparație cu cel est-european?*

M.M.: Cel occidental are actori mult mai bine pregătiți, iar cel est-european are mesaje mult mai adânci și profunde de evocat. Dacă s-ar uni Estul cu Vestul, am bombarda toată planeta, metaforic, cu magie, în sens bun, în ceea ce privește arta. Dar muncim pentru a aduce actorii estici la performanțe vestice.

B.H.: *Am văzut și în* Casa de pe graniță*, și în* Regele, bufonul și domnii șobolani*, tema asta a renunțării individului în fața sistemului, a supunerii oarbe prin renunțare...*
M.M.: Da, *în Regele, bufonul și domnii șobolani*, adaptare după textul domnului Matei Vișniec, acolo este destul de sfâșietoare situația, pentru că nu mai dau nicio șansă omenirii. „Oamenii au fugit și au lăsat în urma lor numai gunoaie!”, iar asta e greu de tolerat și de digerat chiar și pentru șobolanii care invadează planeta, devenind unitatea de măsură a spiritului uman. În schimb, în *Casa de pe graniță*, mai rămâne o licărire. Ea e sfâșietoare, dar rămâne o mică speranță, o mică plantă care răsare din durere și din moarte. Apare mitul păsării Phoenix – renaștem din propria cenușă.

B.H.: *Ar fi lumea mai bună dacă oamenii nu ar mai renunța, dacă nu ar mai fi lași?*
M.M.: La *Regele, bufonul și domnii șobolani*, unde e evocată renunțarea definitivă și irevocabilă prin sfâșierea coroanei regelui, spectatorii plâng, sunt revoltați, triști, parcă acei șobolani le-ar fi sfâșiat sufletul atunci când au sfâșiat coroana. Asta înseamnă că e o oglindă care îi pune pe oameni pe gânduri, în sensul în care ei mai au șansa să facă ceva – cu ei, cu viețile lor, în jurul lor. Lașitatea și renunțarea nu sunt soluția. Și, prezentate atât de sfâșietor, îi deranjează pe oameni, taie în carne vie. Asta înseamnă ca mai avem speranță.

B.H.: *Faci teatru ca formă de rezistență. Arta ne datorează astăzi o revoluție morală și spirituală.*
M.M.: Da, pentru a nu rămâne captivi într-o lume fizică atât de plină de strălucire palpabilă și în același timp ternă

și goală. Când vorbesc despre strălucire palpabilă, mă refer la bunuri materiale. Agonisim, vrem mașini, case, pentru ce? Ce lăsăm și ce rămâne în urma noastră?

B.H.: *Tu cercetezi esența condiției umane în laboratorul tău.*
M.M.: Da, exact! Asta m-a preocupat încă din copilărie. Cum am mai spus, simt că am fost aleasă să vorbesc. Și o fac prin spectacolele mele, cu ajutorul actorilor care, pentru a putea vorbi la intensitatea mesajului meu, au nevoie de acest laborator care include disciplină, instruire fizică, cognitivă și emoțională. Și nu le cer lor să facă, iar eu să stau pe margine, ci lucrez cot la cot cu ei.

B.H.: *De ce faci asta?*
M.M.: Pentru a le arăta că se poate și pentru a le demonstra că nu este vorba despre o ierarhizare a meseriilor în teatru. Suntem artiști care ne punem în slujba binelui suprem și a adevărului, renunțând la egouri. Nu i-aș cere actorului niciodată nimic din ceea ce eu nu aș putea să fac – pentru că din cercetarea condiției umane face parte și actorul, despre care am auzit că e și el om.

B.H.: *Mă uit în spate, la spectacolele tale, acum, și pot să observ că ai devenit mai incisivă, mai tăioasă, mai radicală, cu fiecare construcție nouă. Spun asta și mă refer și la mesaj și la estetica lor. De ce?*
M.M.: Pentru că stagnăm. Vorbim despre reformă, visăm la reformă, dar încă nu acționăm destul de puternic. Atunci, devin spectacolele mai puternice, pentru a zgudui și mai puternic, să fie și mai incomode. Atunci când ieși din starea de confort, simți nevoie să schimbi ceva, și aici mă refer la spectator, în primul rând.

B.H.: *Faci și comedii...*
M.M.: Da, negre.

B.H.: *De ce găsim la tine tot timpul acest tip de umor negru?*
M.M.: Pentru că mereu ne reîntoarcem la autoironie și la

absurditatea faptelor noastre. Umorul negru se naşte din absurd. Și acest absurdul e oglinda ideală a omenirii la ora actuală.

B.H.: *Mesajul tău pentru omul-actor de astăzi?*
M.M.: Să fie bun. Atât în interior, cât și în exterior. De acolo se poate construi orice. Altfel, nu am cum să lucrez la idealul răspândirii luminii în lume. Altfel, dacă actorul nu e bun și joacă doar un teatru-mască, devine complicat.

B.H.: *Omului-spectator ce i-ai spune?*
M.M.: Să fie curajos, ca sentimentele, simțirile sale să se transforme în acțiune.

B.H.: *Și unui tânăr care acum pășește pe treptele unei universități de teatru și se pregătește să facă meseria de actor sau de regizor?*
M.M.: Să stea mai puțin în baruri și mai mult în bibliotecă, pentru a fi un autodidact desăvârșit.

B.H.: *Mulțumesc, Muriel, pentru tot!*
M.M.: Mulțumesc și eu! Cu bine!

Anexa 3
INTERVIU CU CARLO BOSO

B.H.: *Ai părăsit Italia când barca teatrului TAG se golise. De ce ai ales Franța și cum te-a primit ea?*
C.B.: Am început să lucrez în Franța în 1968, atunci când am făcut un turneu grandios în toată Franța, cu *Arlecchino, slugă la doi stâpâni*. Așa am intrat în ceea ce am putea numi sistemul cultural francez, care la acele vremuri era similar cu cel italian. În Italia, funcționau aproape la fel ca în Franța lucrurile. Așa că am creat un grup, împreună cu Ferrucio Soleri, Arlecchino-ul din *Slugă la doi stăpâni* și cu Graziela Galbani și am început să dispersăm peste tot în lume povestea commediei dell'arte. În Franța, când marele actor Jean-Louis Barrault, prieten cu Soleri, a reușit să concretizeze un turneu în Rusia, ne-a lăsat teatrul pentru patruzeci de zile și acolo am dat mai multe reprezentații cu spectacolul nostru de commedia dell'arte.

B.H.: *Acolo erai în calitate de actor. Ce roluri ai interpretat în* Arlecchino, slugă la doi stăpâni*?*
C.B.: Cel mai important cred că e că la un moment dat am fost înlocuitorul lui Soleri, apoi am făcut Brighella. Acolo, când am jucat în Franța, am fost contactat de Jaques Lecoq, care m-a chemat să țin niște seminarii de commedia dell'arte la școala pe care o conducea. Au fost și alții care organizau diverse stagii în teatre, pe diverse teme, și care au apelat la mine. Așa am intrat în contact cu lumea culturală franceză. Apoi am continuat să lucrez atât în Franța, cât și în Italia, cu TAG. Apoi, când TAG-ul s-a închis în 1993, din

varii motive, în principal politice, eu aveam deja trei copii în Franța, așa că am fost nevoit să fac o alegere și asta a fost Franța, automat. Asta și pentru că a fost dintotdeauna un spațiu primitor cu artiştii italieni. Tot ce am reușit să fac in Franța nu aş fi reușit în Italia, pentru că nimeni nu e profet în țara lui. Iar în Franța tradiția commediei dell'arte e bine păstrată, așa cum ai putut vedea.

Dacă în Italia ea se destramă, pe la 1600-1700, și a dispărut pentru mult timp ceea ce însemna firul roșu al poveștii commediei dell'arte, această formă de teatru popular, prin intermediul mimilor sau prin varii cercetări, a rămas vie în Franța. Era un interes clar care se manifesta în direcția mesajului pe care îl purtam eu, ca specialist în commedia dell'arte. Iată de ce Franța!

B.H.: *Ce te-a făcut să vrei să faci regie, după ce deveniseși actor?*
C.B.: Regia am vrut dintotdeauna să o fac. Așa că atunci când am început să fac profesia asta, am decis să fac pentru un număr de ani actorie. Asta pentru că m-am născut actor. Apoi am vrut să văd ce înseamnă toată partea tehnică în teatru – așadar, pentru un an și jumătate, am desfășurat activitatea de mașinist constructor. Voiam tare mult să aflu cum funcționează toată mașinăria teatrală. După care am început să regizez în Franța, pentru prima dată, pentru că mi s-a propus să pun în scenă ceva. Am făcut un lucru legat de commedia – un text din 1600, *Venețiana*. După un seminar pe care l-am ținut la Lyon, mi-au cerut să mai montez un spectacol, *Andromaca* de Racine, care nu avea nimic de-a face cu commedia dell'arte. A fost un spectacol care a avut un succes imens, în câteva luni de zile eram deja în Festivalul de la Avignon, în secțiunea IN! Așa s-a născut cariera mea de regizor, dacă e să spunem așa. Apoi, mi-am dorit să fac și alte lucruri în afară de actorie și regie, așa că am început să intru în ceea ce însemna domeniul organizării. Mă interesa să organizez un festival și m-am implicat și în aventuri de acest fel – cum să construiești un

teatru la Milano –, deci au urmat o serie de aventuri care au fost duse mai departe. Lucrul care mi-a făcut mare plăcere în acei ani a fost constituirea unui soi de academie itinerantă. Mai clar, ideea a fost de a reuni zece specialiști în variile tehnici de commedia dell'arte – dans, scrimă, pantomimă, canto, acrobație etc. –, care să facă înconjurul lumii, ținând seminarii dedicate commediei. Am ieșit din Piccolo în 1978, apoi am intrat într-un teatru mai mare ca Piccolo, la Milano. Acolo l-am adus pe Peter Brook, am făcut spectacole cu Dario Fo, am creat un centru cultural important. Mai apoi, m-am ocupat pentru zece ani de animația teatrală a Carnavalului de la Veneția, de acest sector.

B.H.: *Ce a însemnat pentru tine Piccolo Teatro din Milano și întâlnirea cu Giorgio Strehler?*
C.B.: Totul. Pot să spun că, datorită lui, Piccolo Teatro devenise cea mai importantă structură teatrală din Europa, avea mii de abonați. Condiționat din ce în ce mai puțin, devenea un teatru politic, așa că avea o funcție educativă, întorcându-ne astfel la funcțiile teatrului grec, unde se apărau valorile sociale prin teatru. Așa că aceia care au luptat pentru asta au fost Giorgio Strehler și Paolo Grassi. Pe lângă vorbe, ei acționau – făceau spectacole excepționale care aveau în centru această optică de a promova o anume viziune asupra societății prin intermediul spectacolului, cu un răspuns excepțional din partea publicului.

B.H.: *Faci un tip de teatru care, în opinia mea, e extrem de important, teatrul popular, și care a fost în pericol să dispară. Mai mult, te concentrezi pe transmiterea tehnicilor de commedia dell'arte. De ce crezi că e important să faci acest tip de teatru să meargă mai departe? De ce are lumea încă nevoie de el?*
C.B.: Pentru că e unicul tip de teatru care nu are bariere – nici etice, nici estetice, nici culturale. E o formă de teatru universal, cum nu mai există alta. Așa cum am mai spus, sunt forme de teatru fenomenale, formele de teatru ritual.

Dar nu mai există o altă formă, în afară de commedia, care să pună așa, în centru, spectatorul. Tot ceea ce se face, se face ca să intri în contact cu spectatorul, să-i spui povestea, iar prin intermediul poveștii să îl faci să înțeleagă ce e bine și ce e rău. E o formă de teatru excepțională. De ce să continuăm cu această formă de teatru? Pentru că e esența teatrului. Dacă grecii au utilizat teatrul ca formă didactică, punând în scenă aceste dezbateri între zei și oameni pentru ca publicul să înțeleagă ce e bine și ce e rău, commedia dell'arte vine să facă sinteza teatrului grec, purtând-o în toate piețele lumii. Apoi pentru că pentru mine, ca actor, e extrem de interesantă ideea de a ști să faci totul – să cânți, să dansezi, să faci pantomimă, acrobație, scrimă, să utilizezi tot corpul tău ca pe o mașinărie perfectă. Și, mai mult, pentru că te obligă să studiezi, să ai o cultură. Ca actor, trebuie să ai o conștiință politică, să înțelegi că ești la dispoziția unui autor, ca să faci în așa fel încât publicul să înțeleagă ce e bine și ce e rău, asta prin intermediul personajului pe care-l interpretezi. Acesta devine așadar un teatru esențial.

B.H.: *Care sunt bazele pedagogiei tale în commedia dell'arte? Ai spus că e important să știi să faci totul. Tu ce tip de actor cauți atunci când lucrezi? Care e, în viziunea ta, actorul ideal?*

C.B.: Actorul e un ideal în sine. Când vorbim de commedia dell'arte, ne referim la un teatru de echipă. Dacă sunt nouă în echipă, toți trebuie să fie capabil să creeze echipa, să aibă această capacitate de a intra în ecuație unul cu celălalt, asta e cel mai important. Apoi, un actor ideal mi se pare cel care încă studiază, care are o minimă cultură, o conștiință reală a nivelului său social. După asta, caut un actor care e profesionist, adică cel care știe că munca lui nu se oprește niciodată, studiul nu se oprește nici el, iar peste toate astea, un actor care e umil. Când spun umil, spun că trebuie să știe că el se pune în serviciul publicului și că lucrurile nu stau invers. Ca să te poți pune în slujba lui, trebuie să respecți spectatorul, în general. Și, atunci când te urci pe scenă, să

ai conştiinţa faptului că devii un soi de şaman, care reuşeşte prin intermediul morţii sale, atunci când îl interpretează pe Richard al III-lea în scenă, să elibereze publicul de frica faptului că mai sunt astăzi şi alţi Richarzi în societate. Deci, un actor cu conştiinţă.

Pedagogia mea e bazată pe studiul corpului, pe tot ceea ce ar putea fi gramatica corpului, a vocii și apoi pe studiul dramaturgiei. Există corp, există voce, dar toate astea nu valorează nimic dacă nu există povestea. Vreau să spun că toată munca pe care o depui, inclusiv lucrul cu masca, vine să se pună în slujba a ceea ce înseamnă un scenariu, un text. Toată munca pe care o faci e forma, care intervine să facă textul (conținutul) cât mai fluid pentru spectator. Munca la pantomimă, scrimă, canto, dans, acrobație, lupte scenice, improvizație, voce, toate vin să servească unui conținut.

B.H.: *Ai văzut-o pe Elena Serra, unul dintre colaboratorii tăi apropiați, într-unul din spectacolele lui Marcel Marceau. Colaborezi cu ea încă de când ai deschis academia la Versailles, dar știu că însuși regele pantomimei a venit să țină un* workshop *pentru prima generație de actori pe care ai pregătit-o acolo.*
C.B.: Marcel Marceau a venit la şcoală să ţină un *workshop*, da. Îl cunoșteam încă de pe vremurile Piccolo Teatro. Era deosebit Marceau, pentru că era un mim care lucra singur.

B.H.: *Nu se poate face commedia dell'arte fără pantomimă...*
C.B.: Așa e. Cum nu se poate face nici fără dans, scrimă, acrobații, canto, fără măști, fără a face publicul să râdă de propriile frici prin intermediul acțiunii teatrale.

B.H.: *Susțineam un raport pentru teza de doctorat și vorbeam despre prima noastră experiență de lucru împreună și spuneam că dacă nu ai grijă, dacă nu respecți masca atunci când lucrezi cu ea, se poate întoarce împotriva ta.*
C.B.: E adevărat. Masca este un element catalizator al tuturor fricilor ancestrale ale publicului. Ea poate să fie

un instrument extrem de important pentru a comunica cu publicul. În momentul în care porți masca lui Arlecchino, care seamănă cu o maimuță, comunici întregului public frica de a fi servitor, pentru ca mai apoi, prin sistemul bine pus la punct care îl face pe spectator să râdă, îl eliberezi, de fapt, de această frică. Iar masca servește la asta.

Știi că atunci când utilizezi cum trebuie masca, devii masca. Nu mai ești un om mascat. În schimb, dacă o utilizezi prost, devii un om mascat și atunci publicul nu mai înțelege de ce porți masca. Ea începe să lucreze împotriva ta pentru că tu nu ai respirat-o, nu i-ai dat viață, așa că dintr-odată apare întrebarea, cum am spus, de ce porți masca. Trebuie să știi cum să o folosești. Este o conduită generală, apoi sunt diferite tehnici. De exemplu, dacă porți masca și miști mâinile în manieră naturalistă, aici deja masca joacă împotriva ta, pentru că toată lumea poate să vadă că e un om care poartă o mască, deci trebuie multă atenție.

B.H.: *Ne spuneai adesea să avem grijă cum prindem masca atunci când o punem pe față sau când pur și simplu vrem să o mutăm dintr-un loc în altul, ne spuneai că nu e în regulă să o luăm de nas, care e partea proeminentă, de obicei, și nici să-i băgăm degetele în ochi.*
C.B.: Da, aici vorbim deja de ritual. E ca și cu costumul. Mai ales dacă ne gândim la vremurile în care ele costau enorm și nu îți permiteai deteriorarea lor. Știi că trebuie să îl porți într-o anumită manieră, să te miști într-o anumită manieră, să respecți costumul, având conștiința faptului că, folosindu-te de el, ajungi să construiești un caracter. Cu masca e și mai greu. Ea impune și mai mult respect. Putem spune că sunt superstiții, dar ceea ce e real e că dacă-i bagi degetele în ochi începi să te simți rău fizic, dacă o apuci de nas, respiri tot mai greu. Această non-ritualizare a măștii, lipsa de respect, poate să distrugă acest element important în comunicarea cu publicul.

B.H.: *Ce părere ai despre laboratorul lui Grotowski? Ce crezi că mai putem utiliza astăzi din el?*

C.B.: Primul lucru pe care nu trebuia să îl aibă actorii lui Grotowski era o conștiință socială. Apoi, e dificil de vorbit despre un laborator în care tu, de fapt, ești un animal care nu gândește. Grotowski făcea o serie de laboratoare care erau într-un fel niște mistere profane, unde cuvântul își pierduse importanța, devenea aproape nul. Ei bine, în commedia dell'arte, transmiți gândul prin cuvânt. Consider că se afla într-o fază de precedare, embrionară, să spun, a etapei commediei dell'arte. Diferența cred că o face și nuanța politică a acestor două tipuri de teatru. Commedia dell'arte e exact contrariul a ceea ce făcea Grotowski. Grotowski nu făcea politică. Un teatru politic este acela care are curajul să spună lucrurilor pe nume.

B.H.: *Vorbești des despre egoul actorului, care poate să îl ucidă pe celălalt, poate să ucidă o scenă, un spectacol, chiar totul, ucide teatrul. Te-am văzut, ca regizor, ucigând deseori egoul actorului. De ce e important asta?*
C.B.: Actorul care nu are ego nu e actor. E cert că o astfel de personalitate are un ego pronunțat. Asta înseamnă că de fiecare dată încearcă să facă în așa fel încât toată atenția publicului să se îndrepte spre el și nu spre cel de lângă el. Toți au asta. Ideal ar fi să existe capacitatea să se creeze în scenă o asemenea sinergie, încât toate personajele să capete valoare și să devină principale. După un spectacol pe care l-am jucat în Nordul Franței, *Campiello*, unde știi că sunt personaje extrem de tipice, am întrebat copiii, la final, care a fost preferatul lor. Au răspuns că toate, iar eu cred că, în seara aceea, noi am câștigat pariul.

B.H.: *Și o întrebare pentru final, Carlo: te-am văzut lucrând zilnic, ore în șir, fără întrerupere și niciodată nu obosești, niciodată nu ai nevoie de mâncare, de apă, dispar toate nevoile. Cum reușești, în ritmul ăsta?*
C.B.: Să spunem că e adevărat. Plec de la principiul că se trăiește doar o singură dată. Nu ai mult timp ca să faci lucrurile. Dacă faci pauze, pierzi timpul. Poți să le faci, vorbesc

de pauze, dar nu ajungi la rezultatul la care ajungi fără ele. Pauza îți ia din ceea ce ar putea fi forța rezultatului. Sigur că faci pauze scurte, pentru ca oamenii să reflecteze, dar trebuie să știi când să le faci. Cum spunea și Giorgio Strehler: „Fiecare minut pierdut e un minut pierdut și nu vei avea același rezultat artistic la final!”. Ai un obiectiv de atins și asta dă forță regizorului, și ajungi să nu mai simți oboseala.

B.H.: *Devine astfel un mod de viață, nu mai e doar o metodă.*
C.B.: Da, așa e. Doar că asta devine extrem de obositor pentru oamenii care îmi stau alături. Așa că e un mod de viață care te duce la solitudine pentru că nu îți mai rămâne spațiu pentru viața privată, așa că faci un sacrificiu, care nu e minor.

B.H.: *Mulțumesc, Carlo, pentru tot!*
C.B.: Mulțumesc și eu, Bianca!

Anexa 4
INTERVIU CU ELEONORA FUSER

B.H.: *Eleonora, spune-mi, te rog, ce a însemnat pentru tine experiența cu teatrul TAG de la Veneția?*
E.F.: Încerc să sintetizez cât mai bine, pentru că vorbim despre o lungă perioadă și chiar de una de inițiere în domeniul commediei dell'arte. Eu veneam după experiența din 1981 de la Odin, am făcut Școala Internațională de Antropologie Teatrală cu Eugenio Barba, l-am cunoscut pe Grotowski, vorbim despre niște genuri teatrale în care actorul e un protagonist foarte important. El cântă, dansează, cântă la instrumente, interpretează arhetipuri diverse, apărând raportul dintre Orient și Occident, iar commedia dell'arte mi s-a părut cea mai apropiată formă de teatru de toate astea, la nivel de muncă a actorului, pentru că vorbim despre un actor complet, care știe să facă puțin din toate – să cânte, să danseze, acrobație, lupte, dueluri – știi și tu, din experiența pe care ai avut-o.

În 1983, am organizat acest laborator internațional la Veneția în Grădinile de la Bienală, în pavilionul belgian, mai exact. Cu ocazia asta, cu un grup foarte interesant, constituit din actori din toată Europa, se naște acest prim spectacol al nostru – *Il Falso Magnifico*. Carlo Boso îl are încă în repertoriu, a și devenit un scenariu clasic când vine vorba de commedia dell'arte. Eu sunt o actriță ce de obicei joacă protagonista. La acel moment, aveam un fizic, o morfologie care îmi permitea să fac servanta și protagonista. Fascinația pentru obiectul ce îl reprezenta masca exista și era mare, îmi plăcea foarte mult. Experiența pe

care am avut-o la școala de antropologie m-a făcut să creez un personaj care lucra în principal în planul de jos, mult pe gambe, aveam deja un material fizic bun pe care îmi doream să îl aprofundez. Și acolo, alunecând un pic dintr-o parte în alta, pentru că o femeie sub mască era un lucru particular, nu era ceva care posibil din punct de vedere filologic, dar ținând cont de munca actorului și de atitudinea mea, de faptul că acolo era maestrul constructor de măști, Stefano Perocco, am pornit împreună să construim această mască, ce avea puțin dintr-o bătrână din commedia, dar, pentru a se diferenția, era o mască clară, de culoare albă, ce contrasta cu negrul vrăjitoarei. Vrăjitoarea putea să fie un rol contextualizat istoric chiar în perioada anilor 1600, în care vrăjitoarele erau cele care procurau tot felul de lucruri, făceau și desfăceau toate ițele poveștilor după bunul plac. Și de aici apare această vrăjitoare albă după culoare, neagră după nume, care a devenit un personaj tragicomic. Era un fel de *Deus ex machina*, urmărea și ghida canavaua de peste tot, o găseai sub scenă, pe ea, lângă ea, era cea care disputa raporturile de putere cu Pantalone, care avea puțin din Il Magnifico. Tot ea era cea care ținea cumva unit totul și, la final, dezvăluia toate lucrurile rele, toate fărădelegile, acesta era scopul dramaturgic, să spunem așa.

De aici, de la această mască ce a făcut înconjurul lumii, pentru că Stefano a propus studiul ei în diverse seminarii la nivel mondial, această mască a devenit un rol, un fel de restituire a personajului feminin. Știm că femeile în teatru au fost marginalizate, dar a fost foarte interesant că masca a fost în sfârșit cunoscută. Iată povestea, sintetizată.

B.H.: *Ce ai simțit, Eleonora, atunci când barca teatrului TAG s-a scufundat? Ce s-a întâmplat cu tine? Care a fost parcursul tău apoi?*

E.F.: A fost o perioadă conflictuală. Împărtășeam din ce în ce mai puține gânduri și idei, pentru că, nu-i așa, în toate familiile bune se întâmplă câte un dezastru. Am avut un mare succes la nivel european. Eram o companie foarte

puternică. A fost un moment în care nu reușeam să mai cădem de acord între noi. Aveam gânduri diferite, chiar și la nivel teatral. Astea sunt lucruri care se întâmplă, așa că a avut loc o decuplare, dacă putem să o numim așa. După câțiva ani, mulți străini s-au întors în țările lor, după doi-trei ani de turnee. Eram destul de tineri, iar oboseala își spunea cuvântul. Făceam niște călătorii incredibile, cu o camionetă, în zece persoane. Tu ai probat atmosfera asta și ai văzut ce înseamnă și cum se simte. Așa că toate astea au creat un dezastru și ne-am îndepărtat unii de ceilalți și fiecare s-a dus să facă altceva. Ce însemna altceva? Însemna a face teatru de serie „A”, așa cum era calificat în Italia. Era vorba despre un teatru în care găsim nume mari, protagoniști, un teatru național, finanțat din fonduri publice, nu mai există munca de bază, cooperarea. Se schimbă toată mentalitatea ta, modul tău de a fi și modul de a crea. Dar sunt experiențe pe care cred că un actor trebuie să le aibă, pentru a-și îmbogăți bagajul de cunoștințe, pentru a crește și a se dezvolta. Am lucrat cu Giulio Bosetti, cu acest actor minunat, la Milano. El nu mai e acum. Am lucrat texte de Pirandello, Goldoni, Mario Soldati, texte clasice și am studiat mult, cu rigoarea pe care o aveau academiile de artă dramatică în secolul al XX-lea în Italia.

Era un tip de teatru în care stăteam la început la masă, studiam textul, fiecare replică, se lucra la virgulă. De aceea, acest bagaj al meu, expresiv și creativ, mi-a servit mult și pentru a face față acestui parcurs, care pentru mine nu era unul aprofundat, clar. Așa că a existat această perioadă lungă din viața mea, care a durat aproape șaptesprezece ani, după TAG, care a presupus o cu totul altă formare. Dar formarea mea de bază a fost fundamentală, pentru tot. Mai ales pentru autonomia actorului – pentru disponibilitate și autonomie, pentru tăceri și ascultare. Așa am învățat ce înseamnă disciplina în această meserie. Și dacă nu ești de acord cu ceva, discuți asta în alt mediu, nu în cel de lucru. Iar disciplina trebuie să fie fundamentul actorului, după părerea mea.

Unul dintre colegii mei, Eugenio Allegri, când lucram la un proiect împreună, mi-a spus: „Tu ești făcută din *pasta di meliga*”. *Pasta di meliga* se folosește pentru a face niște biscuiți care ți se topesc în gură. Așa cred că trebuie să fie și actorul, penetrabil, maleabil, nu trebuie să vorbească, trebuie să asculte, chiar și ereziile. Acesta e lucrul pe care încerc să îl comunic tinerilor actori în aceste clipe.

B.H.: *Cred că e foarte bine. Asta încercam să spun, printre altele, în această lucrare de cercetare, că a dispărut puțin din magia teatrului, vorbesc de spațiul românesc acum, iar asta cred că se întâmplă și din cauza faptului că a dispărut actorul care mai vede meseria asta, astăzi, ca pe o misiune. Actorul care se raportează la publicul său cu respect și care pune preț pe această relație, spectator-actor, și nu o tratează cu indiferență. Așa cum ai spus, cred, fără îndoială, că disciplina este crucială într-un asemenea context.*

E.F.: Lucrul greu de conceput, dacă vrei, într-o perioadă istorică asemeni acesteia pe care o trăim, în care un copil poate să pună în discuție rolul unui profesor în școală, în care părinții denunță profesorii fiindcă nu-i lasă pe copii cu telefonul la clasă – la ora actuală, asta e majoritatea care formează societatea civilă. Și asta e dureros, faptul că ne lipsește respectul. Vorbesc de respectul dintre o ființă umană și alta, despre a împărtăși cu celălalt. Au fost tăiate și manipulate prost valorile umane. Așa că actorul are o misiune și o viziune asupra lumii. Vede dincolo de aparențe, trebuie să aibă luciditate, altfel devine un hibrid, un antreprenor al sinelui său și nu e bine, asta nu e artă, e altceva, în opinia mea. E un gând profund de-al meu.

Am lucrat recent cu doi tineri care au absolvit Academia la Milano. Ei bine, eu i-am urmat pe ei, ca și cum ar fi niște mari maeștri, înțelegi? Nu mi-am permis niciodată să pun în discuție gândurile lor. Le-am dat posibilitatea să lucreze cu mine. Trebuie să oferi tinerilor această posibilitate, altfel nu cresc, nu înțeleg de ce tu faci asta. Trebuie să trezești ceva, să dezvelești ceva, să dăruiești, pentru că altfel nu se

întâmplă transmiterea. Nu mai sunt maeştri în Italia, pentru că din egoism au ţinut pentru ei tot bagajul de cunoștințe, nu vor să dea mai departe, iar asta e grav!

B.H.: *Asta se întâmplă și în România, pentru că sistemele sunt foarte asemănătoare. Așa că ajungem la generozitate, la faptul că trebuie ca un artist să rămână generos, pe scenă, în afara ei, să rămână om. Să mergem mai departe. Dă-mi voie să îți spun că, atunci când am lucrat împreună cu tine, am reușit să simt mai mult decât că am învățat, am simțit ce înseamnă un corp rigid pe scenă și unul în tensiune. Poți să ne vorbești puțin despre diferența dintre ele?*

E.F.: Această dinamică bio-fizică am învățat-o de la japonezi, lucrând kabuki. Ei se mișcă foarte lent în spațiu, aproape ținându-și respirația, foarte aproape de apnee. Lucrează pe centrii de energie, pe toată zona abdominală și pe respirație. Acolo stă totul. Să știi să respiri și să știi să controlezi diafragma, asta face ca tot corpul să funcționeze într-un acord. Așa că eu, prin intermediul respirației și al cuvântului, transpun dinamica fizică în interiorul corpului meu, în sistemul circulator, în cel nervos, și astfel toată mișcarea e în acord, corpul nu mai e rigid, ci el răspunde gândului. Ei lucrau mult cu aceste respirații lente, lucrau aceste pantomime prin care spuneau fel de fel de povești vechi. Această fizicalitate a lor, pe care o au și balinezii, duce la o tensiune elegantă, moale, la fluiditate, relevându-se astfel corpul narativ. În commedia dell'arte, dacă asta lipsește, rămâne doar un soi de mascare, o repetiție a identicului. Atunci vrei să provoci râsul în manieră scatologică, vorbind doar, fără a avea această imensă capacitate de comunicare.

După experiența clasică pe care am avut-o, să-i spunem așa, am reluat lucrul cu masca, cu un nivel de conștientizare și mai profund a importanței corpului narativ, pentru că aveam foarte bine definite și stabilite în minte, atât cuvintele, cât și mișcarea în corp. Așa că am putut lucra

foarte bine cu aceste măști inventate. Am avut această întâlnire cu acest constructor de măști, care le face diferite, colorate, se joacă cu volumul lor, sunt măști care spun deja o poveste. Corpul actorului trebuie să fie un corp precis în mișcare. Tensiunea e moale, aproape fixă, un pic ca la orientali. E interesant să ajungi aici. Toată viața încerci asta, iar procesul de învățare nu se oprește niciodată, e o plăcere să poți să experimentezi încă posibilitățile pe care le avem noi ca ființe umane care facem meseria asta – o meserie dureroasă, dar minunată, plină de contradicții.

B.H.: *Ai un exercițiu care îți vine acum în minte pentru întărirea diafragmei?*
E.F.: Eu îl fac mereu pe cel clasic – inspir pe nas, umplu diafragma cu aer, împing spre rinichi și astfel se face transferul. Tensiunea din diafragmă e cea ce se formează și când vorbești, trebuie să o măsori, să o controlezi din respirație. Totul are de-a face cu respirația. Cutia ta toracică e mare și frumoasă, sigur că ținem cont și de plămâni, dar ea coboară întotdeauna mai jos, tot mai jos, spre plexul solar, în abdomen, și de acolo se conturează *bios*-ul actorului, cum spune Eugenio Barba. Prin antrenament se face asta. Mie mi se spune tot timpul că am un fizic extrem de elastic la vârsta mea. Dar acest principiu al antrenamentului m-a făcut să fiu așa. E vorba despre o chestiune mentală, mai mult decât fizică. E vorba de atitudinea actorului, de generozitatea sa, de teama ce te cuprinde într-o seară a unei premiere, de gândul de a fi generos cu publicul, adică de a avea o partitură clară, aruncându-te fără plasă de siguranță. Carlo Boso te făcea să te arunci fără plasă. A fost o experiență puternică, pentru că mai apoi simțeai că ai nevoie să codifici toate aceste lucruri, să capeți mai multă siguranță. Dar când ești tânăr nu ai aceste temeri, astea vin cu timpul, odată cu conștientizarea tot mai puternică a acestor aspecte.

Eugenio Barba ne-a creat o metodă de lucru. Pleci de la exerciții simple care ajung să se transforme în dans, iar

aceste dansuri pot fi ușor integrate în personaj. Un lucru interesant pe care îl făcea el era că nu dădea rolurile la început, ci mai întâi te punea să lucrezi cu corpul, iar mai apoi corpul ajungea să fie într-un acord total cu rolul. Așa găsești posibilitățile care există, deși nu ai totul clar încă de la început. Și munca lui Carlo e ușor similară, pentru că face în așa fel încât creierul tău să fie foarte bine antrenat, să funcționeze rapid, eficace. Aici e o chestiune complexă și e vorba despre antrenament. E un antrenament.

B.H.: *Am văzut sistemul acesta al lui Carlo Boso, am lucrat cu el câteva spectacole. Și l-am surprins că folosește un sistem funcțional de construcție-deconstrucție. Construiește ceva, iar când începi să capeți o oarecare siguranță, un oarecare echilibru, te întoarce în direcția diametral opusă, te dă peste cap, nu mai există zona de confort. Și metoda asta a fost un antrenament foarte bun pentru creierul meu, l-a păstrat treaz, pentru a face toate aceste schimbări într-o manieră extrem de rapidă.*
E.F.: Da, așa e, ai dreptate.

B.H.: *Spune-mi puțin despre întâlnirea cu Grotowski...*
E.F.: Da, la Volterra, în 1981, el vine și ține o conferință nocturnă, măsurând astfel un anume tip de rezistență. Toată lumea putea să meargă să vorbească cu el. Îmi amintesc că l-am întâmpinat, cu o colegă, cu un buchet de flori galbene, care au rădăcina comestibilă, ce se numesc topinambur, iar el ne-a zis: „Uite, începem bine, cu flori galbene, gelozia”... Ne făcea mult să râdem. Multă lume l-a mitizat, dar el era un om normal, foarte pliabil.

Întrebările pe care le-a pus erau particulare. Ne-a întrebat pe fiecare de situația politică din țara noastră, din locurile în care noi trăiam. În cazul meu, era vorba de Veneția, care era dominată de socialiști la momentul acela, în orice caz, mi s-a părut destul de ciudat. Întreba, de asemenea, dacă familiile noastre sunt sau nu de acord cu faptul că noi facem meseria asta.

Apoi el a rămas acolo, ne-a urmărit puțin munca, i-am văzut și pe actorii lui lucrând acolo. A fost o experiență foarte importantă. Îmi amintesc că a ținut o conferință, odată, sub un copac. Apoi l-am urmat la Florența, unde a ținut alte conferințe, iar noi mergeam să-l ascultăm. Apoi am fost la Pontedera să văd spectacole, am văzut la Veneția *Apocalypsis cum figuris*, cu Ryszard Cieślak, țineau și niște laboratoare acolo la Veneția. Erau niște persoane extrem de speciale.

B.H.: *Ce ai simțit după ce ai văzut spectacolul?*
E.F.: A fost ciudat, foarte ciudat pentru noi. Nu mai văzusem un asemenea spectacol, eram tânără. Dar acolo am înțeles cum s-au aruncat în joc actorii, cât de puternic credeau în tot ceea ce făceau, era ceva incredibil, absolut incredibil acel spectacol. Nu am cuvinte să descriu ce am simțit. Dacă ne uităm acum, pare un film mut, pare ceva antic, dar nu e. E o formă aproape religioasă a vieții de actor, iar noi, italienii, nu avem atât de dezvoltată această perspectivă. Teatrul e ca o maladie, ca o religie, o sectă, îl poți defini într-o mie de moduri. El îți dă viață și, din punctul meu de vedere, îți ține creierul viu. Asta e frumusețea.

B.H.: *Dacă ne gândim la Artaud, apoi la Grotowski, ei spuneau încă de pe atunci că trebuie să încetăm să prostituăm noțiunea de teatru. Grotowski vorbește despre actorul sacral și despre actorul curtezană, cel din urmă vânzându-și corpul pentru bani sau faimă în seara reprezentației. Eu văd o problemă în faptul că ei cereau atunci asta, la vremurile lor, și că eu astăzi încă sunt nevoită să o cer. Acest lucru denotă că lucrurile au degenerat puțin, în loc să se așeze pe un făgaș normal. Tu ce părere ai despre asta?*
E.F.: Spune-mi câți știu, vorbind de Italia și de România, despre ce faceau Grotowski și Barba. Puțini! Câți au văzut acei mari actori la lucru, despre care puteai să spui: „Doamne, ce echipă, ce fel de cercetare, ce minunăție, cât sunt de departe de orice stereotip!”. E ca în artă. Când

vezi un tablou și zici: „Doamne, ce minunăție, e Picasso! E artă!”. Diferența dintre acel teatru al curtezanilor, în sensul negativ, și acel teatru curat e tocmai asta!

Nu e ușor de spus, dar această coerență a muncii eu cred că îți va fi recunoscută în timp. Toate lucrurile astea au fost cunoscute, toată munca lor, dar cred că prea puțin, tocmai pentru că există acest fenomen al prostituției în artă, e adevărat. Împărtășesc din plin acest gând al tău. Să faci asta în timpurile noastre e greu, e adevărat, vorbesc despre păstrarea unei coerențe. Atunci când o făceau ei, erau alte timpuri, alte raporturi interumane, alte condiții politice și economice. Acum lucrurile s-au schimbat mult. Cum spuneam, una e arta și alta e non-arta. E ca și cum aș privi o companie profesionistă și una de amatori. Profesionistul caută să facă artă, amatorii fac prostituție – să-i spunem așa. Nu e frumos ca termen, dar e adevărat. Peter Brook îl numește teatru mort.

Așa că ne oprim la coerență, la munca actorului, la a împărtăși, la respect, la rigoare, la disciplină, ele ar trebui să conteze enorm astăzi. E un privilegiu să faci meseria asta. Eu nu sunt de acord cu faptul că, dacă ai ales să faci asta, trebuie să îți asumi și faptul că familia ta va trebui să fie cea care să te întrețină. Nu e așa! Poți să îți câștigi singur pâinea și din meseria asta, atunci când o faci cu coerență, disciplină și rigoare. Nu e altă cale.

Nu trebuie să o faci ca un angajat la o fabrică, ci cu dăruire și coerență, iar astea o să fie recunoscute mai târziu. E o chestiune extrem de complexă. Sunt mii de tipologii de actori, e un delir, ca în toate meseriile. Dar să ținem cont că nu e ca atunci când produc prosecco și îl vinzi. Nu poate să fie o afacere teatrul, nu poate să fie tratat ca o companie care vinde prosecco. Nu există așa ceva! Găsește timpul necesar ca să o faci altfel!

Am înțeles că suntem o societate bolnavă. Toată lumea e bolnavă. Gândurile sunt bolnave și nu mai sunt coerente. Sunt lucruri urâte care circulă, puse acolo doar din rațiuni politice, fără nicio pregătire artistică. Doar pentru bani și pentru putere, și asta e moartea teatrului. Ne îndreptăm spre

nicăieri așa. Trebuie să salvăm tinerii, copiii, ce vor să învețe, să înțeleagă, dându-le informații care sunt reale și nu distorsionate. Să nu ne mai concentrăm atât doar pe imagine. Sunt multe curente care iau avânt, de exemplu acest teatru *online*, *streaming*, dar ce faci? Unde e omul, unde e corpul, unde e viața? De ce Grotowski m-a întrebat despre situația politică? Pentru că un actor trebuie să știe unde are picioarele, unde trăiește, să înțeleagă sistemul din care face parte. Trebuie să vezi ce anume vrei să livrezi publicului. Cum să facă asta, dacă nu știe unde e și de ce o face și cu cine o face? Trebuie să aibă un parcurs. Chiar și dacă abordezi un clasic, în el vei regăsi veșnic un adevăr contemporan. Trebuie să faci publicul să gândească. Pe vremuri, spectatorii, când se enervau, aruncau cu roșii. Măcar de ar mai face-o și acum. Pe vremuri publicul era ales. Poporul era erudit, mergea la teatru, vedea spectacole, mergea în stradă să vadă teatrul. Commedia era critică la adresa puterii, în manieră ironică, tragicomică, cu bun gust, spunea despre unul că e rău famat, despre altul că e delincvent, era viața reprezentată în scenă, la nivel micro și macro. Și asta trebuie să fie teatrul. Trebuie să faci artă, altfel de ce o mai faci? Trebuie să fii artist ca să faci această meserie, să ai o conștiință, o cultură solidă, curiozitate, o voință de a recunoaște binele și frumosul. E dureros să vorbești despre toate lucrurile astea, e dureros.

B.H.: *Știu, dar sunt de părere că trebuie să o facem. Dacă ignorăm toate aceste aspecte, nu mergem decât spre pierzanie. Și, cu atât mai mult, rolul teatrului și al unui actor devine și mai important în aceste vremuri și într-o societate bolnavă ca asta.*
E.F.: Da, bravo! Ai spus foarte bine. Trebuie să fie așa, altfel e sfârșitul!

B.H.: *În încheiere, Eleonora, care sunt gândurile tale care se îndreaptă către tinerii care aleg să facă astăzi meseria asta?*
E.F.: Le doresc să găsească profesori buni, cu principii clare și bune de formare. E important, pentru că sunt o grămadă

de „vânzători de fumuri” și trebuie să fie foarte atenți pe mâinile cui se lasă, cine vine să le povestească despre cum anume faci această meserie. Să muncească mult să se dezvolte, să devină erudiți, pentru că știm clar că nu e de ajuns să absolvi o academie, e un punct bun de plecare, dar de abia de acolo începe munca cu adevărat. Trebuie să fie dispuși și să înțeleagă că trebuie să renunțe la tot dacă au pornit pe calea asta. Nu poți să o faci cu jumătate de măsură, adică să faci și puțin teatru amatoricesc, dar și muzică în stil amatoricesc, înțelegi? Pentru că trebuie să respecți societatea civilă, în care mai găsești alți oameni care vor să facă o meserie din asta, iar tu îi încurci. Unei societăți corupte îi va conveni întotdeauna să aibă în față un amator și nu un profesionist. Dacă vrei să o faci, fă din asta o meserie, altfel nu trebuie să o mai faci deloc! Fă-o la tine acasă, dacă nu e o meserie, dar nu te vinde apoi ca un profesionist. Acesta e răul obscur al societății, asta e partea coruptă. În ziua de azi, toată lumea poate să facă așa ceva, iar asta e greșit. Nu pot toți să o facă.

B.H.: *Un gând și pentru public?*
E.F.: Trebuie să devină erudiți. Când merg să vadă lucrurile, trebuie să se informeze, să știe pe cine au în față și cu cine au de a face. Să nu caute doar o ludicitate totală, pe scurt. Să își dezvolte simțul critic, să fie mai obiectivi, mai bine pregătiți, să înțeleagă că nu se uită la televizor, că nu pot să vorbească, să mănânce etc. Sunt lipsiți de respect pentru că, după ei, se poate și așa, lucrurile merg bine. Asta pentru că o imagine deformată a devastat ceea ce înseamnă forma artizanală a teatrului. Așa că, drag public, încercați să vă distrați, dar să știți într-o anumită măsură, să vă informați legat de ceea ce mergeți să vedeți.

B.H.: *Închidem cu o întrebare pentru tine: spune-mi dacă teatrul a devenit pentru tine în timp mai mult decât o metodă, dacă a devenit un stil de viață?*
E.F.: Da, clar. Viața ta se schimbă mult. Sacrifici mult pe plan personal. E o meserie care îți schimbă viața, nu poți

să ai „o viață normală”, așa că devine, cum ai spus, un mod de viață.

B.H.: *Mulțumesc, Eleonora, pentru tot!*
E.F.: Mulțumesc și eu!

Anexa 5
INTERVIU CU GYÖNGYI BIRO

B.H.: *Spune-ne puțin despre parcursul tău. Odată ce am ajuns în Franța, am avut marea bucurie să te descopăr. Ai făcut parte din echipa lui Marcel Marceau, dar spune-ne ce a fost înainte de asta.*
G.B.: Sunt născută la Cluj. Am fost studentă la Politehnică și atunci am descoperit de fapt pantomima, prin Liviu Matei, la Cluj. Pantomima era o formă de teatru care nu era prea cunoscută la vremea aceea, chiar dacă doamna Kovács Ildikó, la teatrul de păpuși din Cluj, a avut o trupă pe la sfârșitul anilor ’70-’80, am avut ocazia să le văd spectacolele pe scenă, cu actori excelenți. Kovács Ildikó, de fapt, a reinstalat o tradiție în domeniul pantomimei la Cluj. Eu am intrat în zona pantomimei mai târziu, prin 1986, și împreună cu Liviu Matei am intrat în cercul acesta, gândindu-ne că nu avem tehnică, nu avem nimic, ce facem? Evident că am lucrat pe lângă teatrul de păpuși și pe lângă Opera Maghiară, care ne-a ajutat să avem măcar o sală de repetiții. Liviu fusese plecat în Berlinul de Est și a lucrat la un teatru de pantomimă o lună și de aici am încercat să reinventăm tehnica, să vedem ce se poate face, pentru că ne doream foarte mult. Cum am spus, extrem de important în parcursul meu a fost Teatrul de Păpuși, doamna Kovács Ildikó cu care, până la urmă, am făcut și niște numere de pantomimă. Cum ți-am spus, am fost studentă la Politehnică, după Revoluție mi-am luat totuși diploma și mi-am dorit foarte tare să văd unde pot să fac pantomimă, pentru că mă interesa pe plan profesional să dezvolt asta. Și așa am ajuns aici, în Franța, în 1990.

B.H.: De ce Franța?
G.B.: Marcel Marceau! Școala lui era cea mai cunoscută din lume. Marcel Marceau a avut o influență enormă atât în Vest, dar și în țările estice, în special, unde el venea și tot timpul reușea să creeze un univers al pantomimei. Doamna Kovács a fost cea care a fost sensibilă la modul acesta de interpretare. Așadar, în 1990 am plecat, nu aveam bani, nu aveam nimic, am plecat cu autostopul...

B.H.: Ca Brâncuși, aproape pe jos...
G.B.: Am mers o bucată de drum și pe jos, noroc că au fost doar 15 km. Am ajuns la Paris, unde am dat examen și am fost acceptată. Nu am avut bursă, pe vremea aceea era complicat, trebuia să lucrez pe lângă școală, dar din 1990-1993 am făcut școala lui Marcel Marceau. După aceea, când am ieșit din școală, aici nu se punea problema să fii angajat într-o trupă de stat. Exista în schimb trupa lui Marceau, care s-a reformat în 1992. După aproape 45 de ani, iată că a avut parte de o subvenție de stat pentru a face o trupă. Asta e important pentru că toată lumea crede că el a fost un solist, dar în timpul carierei sale a avut o trupă, care inițial a fost o cooperativă și care mai apoi a devenit o trupă privată, sponsorizată de el. A durat ceva timp ca să primească o subvenție de la stat. Dacă ne gândim că undeva în 1947 a creat celebrul său personaj Bip, până în 1992, când a primit subvenția, a trecut ceva vreme.

În 1993, am ieșit din școala sa, apoi am făcut parte dintr-o trupă pe care am creat-o, evident, cu elevi și studenți ce mi-au fost colegi, iar în 1995 Marcel Marceau m-a invitat să fac parte din trupa lui. Prima dată am jucat în *Mantaua* lui Gogol, pe care a recreat-o în 1992. În 1996, mi-a propus să devin asistenta lui în *workshop*-uri. Nu era laborator, dar era *workshop*, el ținea multe *workshop*-uri. Așa am plecat împreună în Japonia pentru o lună. A fost o experiență foarte interesantă, organizată de un actor de teatru Nō care venise la Paris și care a reușit să creeze o punte de comunicare între actorii occidentali și orientali, și așa am debarcat

ca asistentă-pedagog în *workshop*-urile lui Marceau. În același timp, am început să lucrez și pentru solourile lui, am fost actorul care iese cu pancarta, sau erau și numere mai complicate, în orice caz, am rămas cu el nouă ani, până și-a terminat cariera, în 2005.

Cum era obiceiul, făceam foarte multe turnee. Într-un an, am fost șapte luni în turneu, am făcut de trei ori turul lumii.

B.H.: *Unde mergeați? America, Europa? Care era traseul vostru?*
G.B.: Mergeam acolo unde ne organizau spectacole agenții lui Marceau. El a devenit celebru în America. America a rămas un loc foarte interesant pentru el, pentru că avea un public care era atras de munca lui. Întotdeauna veneau generații diferite, oameni care-l văzuseră când erau copii, iar acum își aduceau nepoții să îl vadă. Am fost în America de Nord, America de Sud, America Centrală, în Japonia, unde era privit ca un maestru de necontestat. În Asia am fost numai în Hong Kong și Taiwan, încă era destul de închisă China. Ca maeștrii de kabuki, și Marceau era considerat un tezaur național în viață, era o altă perspectivă, de fapt, decât cea a artiștilor occidentali. Am mai fost în Australia, în Noua Zeelandă, mai puțin în Europa.

Cu solourile mergeam mai mult în turnee, pentru că era mai ușor. E mai ușor să faci un turneu cu cinci persoane, decât cu 20. Compania, în care eram 13 persoane, se deplasa mai greu, pentru că evident ne costa mai mult. Marceau insista întotdeauna pe lângă agentul său că vrea să plece în turneu cu toată compania, indiferent de costuri. Am fost și în Spania, în Norvegia, cu *Mantaua*, în Venezuela, în Caracas. Am mai avut o premieră la München, în Germania, în Anglia am mai jucat la Londra.

B.H.: *Și în țările est-europene?*
G.B.: După 1990, a avut loc o metamorfoză a societăților est-europene, care nu aveau o situație financiară extraordinară, iar gradul de importanță acordat culturii era unul

minor. Așa că în acele părți am ajuns mai puțin. Marceau a fost o dată sau de două ori la Moscova și Sankt Petersburg. El a avut o carieră teatrală foarte lungă și fiecare perioadă trebuie pusă în context. Eu vorbesc de ultima lui etapă, dar el a lucrat cu patru-cinci generații de fapt, în mai mult de cincizeci de ani de carieră. În tot timpul acesta, a avut companii, a avut solourile, a creat școli. Chiar am în derulare o cercetare despre tehnica lui și despre cum a reușit să instituționalizeze arta pantomimei. Acesta a fost țelul maeștrilor din generația lui Marceau, această tentativă de instituționalizare. Au fost trei, și vorbim de Franța aici: Étienne Decroux, Marcel Marceau și Jaques Lecoq. Decroux a avut ideea să creeze o tehnică care să fie autonomă. El și-a pus întrebarea de ce nu se antrenează actorii în fiecare zi și de ce nu au această conștiință a antrenamentului. Al patrulea personaj foarte important pentru pantomimă a fost Jean-Louis Barrault.

La începutul secolului XX, a avut loc o mișcare de reformă teatrală. Și aici e important să îl aduc în discuție pe Jacques Copeau, care a purtat această reformă mai departe, spunând că teatrul avea nevoie de o schimbare, pentru că teatrul devenise comercial și era doar *entertainment*. Școala lui Copeau a fost foarte importantă. Aici s-a făcut laborator, el mergea în diferite sesiuni la țară, părăsind Parisul, unde își antrena actorii. Suzanne Bing a fost cea care i-a dus mai departe pedagogia. Ea era actriță și a lucrat mult pe antrenamentul corporal al actorului, cu exercițiile pe care le elaborau acolo. Din școala lui Copeau vine invenția cu exercițiul voalulului pus pe față, care obligă corpul la un alt fel de comunicare. Asta a fost în anii '20. Charles Dullin, ce face parte din compania lui Copeau, preia multe din acea școală și le duce mai departe pe drumul său individual, formând echipa Teatrului Atelier, un teatru laborator, unde era și Decroux și unde, iată, vine să fie angajat ca actor și Jean-Louis Barrault. Au început să se antreneze împreună. Barrault era foarte talentat, era un animal teatral. De aici a pornit o colaborare fructuoasă

între ultimii doi, Decroux fiind maestrul teoretician, iar Barrault un excelent executant, iar de aici au ieșit o groază de lucruri bune. Așa s-a născut mersul pe loc și multe alte lucruri. Nu ştiu dacă putem vorbi despre tehnică propriu-zis, dar sigur exista o tehnică corporală interesantă. La acel moment erau interesați de sentimente, de expresia sentimentelor și a emoţiilor. Barrault a fost influențat mult și de Artaud. Barrault a vrut și el mai apoi trupa lui, să facă teatru experimental, dar și-a făcut un nume cu cariera în cinema. Așa că, deși au existat între ei colaborări ce au adus rezultate, mai apoi fiecare a pornit pe drumul său.

De aici, putem să trecem la Marceau. S-a născut în 1923 și avea origini evreiești. El vrea să facă teatru și ajunge în Parisul ocupat, la școala lui Charles Dullin. În 1944, intră în școala lui Dullin. În timpul războiului, fiind căutat de Gestapo, se ascunde sub un nume fals, Marceau, pe el chemându-l Marcel Mangel. A făcut o școală de artă decorativă la Limoges, era foarte bun la desen, de fapt, a pictat până la sfârșitul vieții. Făcea parte din mișcarea de rezistență, care era condusă de vărul său. Acțiunile lor constau în a duce copiii din casele de copii părăsite în Elveția, care la acel moment era neutră. O întâlnește mai apoi pe Eliane Dionne, pedagog, cu care ține ateliere pentru copii. Pedagogia ei era bazată pe arta teatrului de păpuși și marionete, lucru care m-a interesat foarte mult, pornind și eu pe acest drum. El crea nu numai povești, ci și marionete, muzica, totul. Erau niște condiții dificile, dar ei au reușit să aducă un zâmbet pe buzele oamenilor și ale copiilor, au reușit să creeze un atelier impregnat de umanitate, ceea ce e un lucru extraordinar.

Marceau ajunge la școala lui Dullin, unde îl cunoaște pe Decroux, care era profesor acolo. Dullin trece de la Théâtre de l'Atelier la Théâtre Sarah Bernhardt, la conducerea lui. Marceau își dorea să fie actor. Începe să lucreze cu Decroux, care avea un ochi format pentru asta și care l-a observat pe Marceau și a văzut mobilitatea de care acesta dispunea.

În 1947, Marceau calcă pe urmele lui Jean-Louis Barrault și își dorește să înființeze o companie. Reușește și,

în același an, creează și faimosul personaj Bip. Cu această companie face creații de mare anvergură, dar apoi îi vine ideea că trebuie să și formeze oameni. Așa că, în cadrul companiei, începe să dea cursuri și lucrează să pregătească actorii. După ce trecuse prin Decroux, Barrault și Dullin, Marceau începe să-și formeze propria tehnică. Creațiile sale devin cunoscute între 1950 și 1955 și își formează legături puternice cu nume importante ale vremurilor. În 1955-1956, pleacă în America, unde devine faimos, face turnee multe în toată lumea cu soloul său, iar când revine la Paris era deja un star mondial. Câștiga bani din solouri și îi investea în producțiile companiei. Deja, în 1958, dădea cursuri seara, și nu era mic numărul de participanți. Așa că îi trece prin minte să-și facă o școală permanentă. Timp de zece ani se luptă să creeze această școală, care se deschide în 1969. Modelul școlii lui Marceau e incontestabil influențat de Dullin. Și-a dorit, pe lângă cursurile de dans clasic, dans modern etc., să introducă și cursuri de sociologie și istoria artei. Din păcate, nu a reușit. Directorul școlii a fost Pierre Very, fidelul său asistent, care a lucrat 30 de ani cu Marceau. El a fost primul asistent, cum eu am fost ultima, iată conexiunea. Această școală, fiindcă nu e subvenționată, nu rezistă prea mult și în 1972 se închide. Mai departe, în 1978, Marceau primește o propunere din partea autorităților să deschidă o școală la Paris, iar aici creează Școala Internațională de Mimodramă Marcel Marceau, școală care a funcționat până în 2005.

B.H.: *E o istorie fascinantă până aici. Am înțeles, din discuțiile pe care le-am avut cu Elena Serra, că în 2005, când i-au retras subvențiile și finanțările și școala a trebuit să fie închisă, acela ar fi fost momentul în care Marceau s-a îmbolnăvit. Din 2005, ce s-a mai întâmplat, până în 2007, când a murit?*

G.B.: Da, e o ipoteză foarte probabilă. Cum te poți simți după o carieră de 60 de ani, după ce încerci să construiești ceva, reușești, iar apoi cineva vine și îți ia visul? Cum te poți

simți? Ce poate să aducă asta? Asta a fost esența artei lui. Era o școală complexă, am avut și cursuri de vorbire, teatru clasic, multă fizicație, scrimă etc. Ce era interesant în școala lui era că erai actor, apoi regizor, ceea ce era important, pentru că am învățat dramaturgia corpului. Era important să vezi și imaginea de ansamblu. Cred că el a creat o școală unică, dominată de transversalitate. Îți dezvolta o gamă largă de abilități.

B.H.: *Ați avut parte de o formare pluridisciplinară.*
G.B.: Am făcut tehnica mimei, tehnica lui Decroux, elemente din tehnica lui Marceau, un pic de commedia dell'arte, am avut parte de un laborator de cercetare, da, a fost completă formarea. Chiar soția lui a lucrat o perioadă de timp acolo și a făcut laborator, a ținut și câteva *workshop*-uri la Pontedera, la centrul lui Grotowski, era interesată mai mult de teatrul contemporan. Eu am ajuns mai târziu acolo, așa că am avut puțin contact cu ea.

B.H.: *Mă interesează acum, pe final, să îmi spui, uitându-te în spate la activitatea ta în cadrul școlii și companiei lui, cât de important era antrenamentul, cât de mult contau disciplina și rigurozitatea?*
G.B.: Da, nu știu dacă i-aș spune chiar antrenament, pentru că termenul acesta e mai mult în context sportiv, ceva performativ. La noi era mai mult un soi de cercetare în care îți petreci timpul căutând diferite lucruri. Se și numea *écriture plateau*, adică dramaturgie corporală pe scenă, era un sistem care îți lăsa multă libertate. În acel moment, dacă procesul de creație merge în sensul acesta, nu ai nevoie de antrenament. Sigur că trebuie să îți încălzești și să îți întreții corpul. Dar, după asta, trebuie întreținută creativitatea corpului. Trebuie să găsești tot timpul maniere de a evolua în ceea ce vrei să faci. Trebuie să te conectezi la ceilalți, să lucrați împreună, să fie descoperită armonia între corpuri. Devine personal modul de lucru, pentru că, odată ce ai făcut ceva, corpul nu uită, iar maniera de a executa lucrurile

devine personală. Dacă la Decroux lucrurile erau executate mai fragmentat, la Marceau era extrem de importantă respirația, care dădea fluiditate și atunci totul devenea ca o meditație.

B.H.: *Îți mulțumesc pentru timpul acordat și pentru că ne-ai istorisit o părticică din povestea asta minunată.*
G.B.: Mulțumesc și eu!

BIBLIOGRAFIE

Cărți

Artaud, Antonin, *Teatrul cruzimii. Primul manifest* (1932-1933), varianta în format electronic, sursa http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Antonin-Artaud-Teatrul-Cruzimii.pdf.

Atkinson, Rita L.; Atkinson, Richard C.; Smith, Eduard E.; Bem, Daryl J., *Introducere în psihologie*, traducere de Leonard P. Băiceanu, Gina Ilie, Loredana Gavriliță, București, Editura Tehnică, 2002.

Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie*, traducere și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura UNITEXT, 2003.

Barba, Eugenio, *Casa în flăcări. Despre regie și dramaturgie*, traducere din limba engleză de Diana Cozma, ediția a II-a, București, Editura Nemira, 2013.

Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura UNITEXT, 1997.

Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă*, traducere de Anca Măniuțiu, Eugen Wohl și Andreea Iacob, Editura Cheiron, Fundația culturală „Camil Petrescu", revista *Teatrul azi*, București, 2009.

Craig, Eduard Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, Fundația Culturală „Camil Petrescu", revista *Teatrul azi* (supliment) prin Editura Cheiron, București, 2012.

Croitoru, Carmen; Becuț Marinescu, Anca, *Tendințe ale consumului cultural în pandemie, ediția I*, Institutul național pentru cercetare și formare culturală, 2020.

Donnellan, Declan, *Actorul și ținta,* versiune în limba română de Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, București, Editura UNITEXT, 2006.

Grotowski, Jerzy, *Teatru şi ritual. Scrieri esenţiale*, traducere de Vasile Moga, Bucureşti, Editura Nemira, 2014.

Heinrichs, Jay, *Mulțumesc că mă convingi*, traducere de Dana Dobre, Editurile Act și Politon, București, 2020.

Lecoq, Jaques, *The Moving Body. Teaching Creative Theatre*, ediție revizuită scoasă în colaborare cu Jean-Gabriel Carasso și Jean-Claude Lallias, traducere din limba franceză de David Bradby, Brighton, Methuen Drama, 2002.

Manea, Aureliu, *El, vizionarul,* Revista *Teatrul azi* (supliment), Bucureşti, 2000.

Meyerhold, Vsevolod Emilevici, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Editura Cheiron și Fundația Culturală „Camil Petrescu“, revista *Teatrul azi* (supliment), București, 2015.

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. III, traducere de Lia Busuioceanu, Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, traducere de Lia Busuioceanu, Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.

Picon-Vallin, Béatrice, *Ariane Mnouchkine*, București, Editura Cheiron, 2010.

Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londra, Routledge, 1995.

Slowiak, James; Cuesta, Jairo, *Jerzy Grotowski*, New York, Routledge, 2007.

Vișniec, Matei, *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*.

Surse web

https://www.contributors.ro/rateurile-realitatii/?fbclid=IwAR2t0JFO5klk34KrNfgnBFD4xxjMOvQg8XMIOBIT058oyvhOeQD6jj_jWly.

https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676.

http://gazetadedimineata.ro/diverse/despre-sexul-femeii-un-camp-de-lupta-in-razboiul-din-bosnia-o-drama-cu-final-fericit.

https://www.ilgiorno.it/milano/cultura/video/ferruccio-soleri-1.6080326.